

La bibliothèque de Warburg. Version mixte

Jacques Roubaud

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Fiction & Cie



Jacques Roubaud

LA BIBLIOTHÈQUE
DE WARBURG

version mixte

Seuil

27, rue Jacob, Paris VI^e

Du même auteur

€

Gallimard, 1967

Mono no aware :

Le sentiment des choses

(cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais)

Gallimard, 1970

Renga

Poésie

(en collaboration avec O. Paz, C. Tomlinson, E. Sanguinetti)

Gallimard, 1971

Trente et un au cube

Poésie

Gallimard, 1973

Mezura

Poésie

Éditions d'Atelier, 1975

Autobiographie, chapitre dix

Poésie

Gallimard, 1977

Inimaginaire IV

Poésie

(collaboration avec P.L. Rossi, P. Lartigue, L. Ray)

Privately printed. La Ferté Macé

Graal Fiction

Gallimard, 1978

La Vieillesse d'Alexandre :

essai sur quelques états récents du vers français

Maspero, Action poétique, 1978

Ramsay, 1988

Dors, précédé de Dire la poésie

Gallimard, 1981

Le Roi Arthur :

au temps des chevaliers et des enchanteurs

Hachette, « Échos/personnages », 1983

Les Animaux de tout le monde

(Poèmes illustrés par Marie Borel et Jean-Yves Cousseau)

Ramsay, 1983

Édition augmentée, Seghers, 1990

La Belle Hortense

Ramsay, 1985

Seghers, 1990

et Seuil, « Points » n° 202

Quelque chose noir

Poésie

Gallimard, 1986

La Fleur inverse :

essai sur l'art formel des Troubadours

Ramsay, 1986

2^e édition, Les Belles Lettres, 1994

La Bibliothèque oulipienne

(en collaboration avec Paul Fournel)

3 volumes, Seghers, 1987-1990

L'Enlèvement d'Hortense

Ramsay, 1987

Seghers, 1991

et Seuil, « Points » n° 212

Partition rouge

(en collaboration avec Florence Delay)

Seuil, « Fiction & Cie », 1988

et « Points Sagesse » n° 87

Le Grand Incendie de Londres

Récit, avec incises et bifurcations, 1985-1987
Seuil, « Fiction & Cie », 1989
Échanges de la lumière
Essai
Éditions Métailié, 1990
L'Hexaméron
(en collaboration)
Seuil, « Fiction & Cie », 1990
La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador
Hatier, « Fées et Gestes », 1990
L'Exil d'Hortense
Seghers, 1990
et Seuil, « Points » n° 224
Les Animaux de personne
(Poèmes illustrés par Marie Borel et Jean-Yves Cousseau)
Seghers, « Volubile », 1991
Impressions de France
Essai
Éditions Hatier, « Brèves », 1991
La Pluralité des mondes de Lewis
Poésie
Gallimard, 1991
L'Invention du fils de Leoprepes
Essai
Éditions Circé, 1993
La Boucle
Seuil, « Fiction & Cie », 1993
Monsieur Goodman rêve de chats
Poésie
Gallimard, « Folio Cadet or », 1994
Poésie etcetera, ménage
Essai
Stock, 1995
L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart
et autres Vies plus ou moins brèves
Seuil, « Fiction & Cie », 1997
Mathématique :
Seuil, « Fiction & Cie », 1997
Poésie :
Seuil, « Fiction & Cie », 2000
Quelque chose noir
Poésie
Gallimard, 2001

COLLECTION

« *Fiction & Cie* »
DIRIGÉE PAR DENIS ROCHE

ISBN : 978-2-02-100699-5

© ÉDITIONS DU SEUIL, AVRIL 2002

www.seuil.com

Table des matières

Couverture

Table des matières

CHAPITRE 1 - Mississippi Haibun

§ 1 Sans doute aucun, c'était un grand lit. C'était une grande chambre.

§ 2 Soit. Mais pourquoi ? pourquoi partir ? pourquoi ainsi, pourquoi là ?

§ 3 Sans trop avoir à y réfléchir, j'avais senti qu'il me fallait un but d'une autre nature, pour occuper ma tête pendant les marches,

§ 4 Soudain j'arrivai à Grand Rapids (Minnesota) par un tout petit avion d'une toute petite compagnie

§ 5 Souvenirs, souvenirs : A Quincey, dans l'Illinois, ville où Lincoln,

§ 6 Sous Keokuk, ayant quitté l'Iowa et pénétré dans le Missouri

§ 7 A Memphis, j'ai cessé pour un temps de marcher, afin de terminer mon parcours dans le delta,

incises du chapitre I

CHAPITRE 2 - Mnemosyne

§ 8 Après un long moment, une jeune fille à l'air revêche descendit des hauteurs de la bibliothèque,

§ 9 Il reste que rien n'aurait dû m'empêcher d'aller voir d'un peu plus près la fameuse bibliothèque de Warburg,

§ 10 Je jetai en quelques bribes de cahier l'ébauche d'un Grand Incendie de Londres pythagorique

§ 11 La fiction pythagorique, en étendant, potentiellement, aussi largement que je le voudrais,

§ 12 De cette décision sont issues les règles de fonctionnement de la prose que j'ai suivies

§ 13 La seconde voie, qui n'exclut pas la première, consiste à changer

radicalement le mode de présentation des insertions,

§ 14 Pour la composition de la version longue, j'ai décidé de me laisser aller parenthétiquement.

§ 15 Trois mois ont passé. Je recommence à sortir de chez moi, à marcher.

incises du chapitre 2

CHAPITRE 3 - La baignoire

§ 16 « Moi, je suis un type dans le genre d'Archimède

§ 17 Je décidai de traiter mon espèce de slogan comme un axiome.

§ 18 J'ai donné tous les éléments mais je vais m'expliquer quand même.

§ 19 Un premier aspect du travail sur le LIVRE MANUSCRIT s'inscrit dans le simple prolongement de la perspective antérieure,

§ 20 Conçu fut ainsi en ce temps d'optimisme le LIVRE VÉRITABLE.

§ 21 «A quoi bon ?» me répétait sans cesse le démon du renoncement, un vieil ami.

§ 22 Généralisant d'une part l'idée qui m'avait conduit à la variante 'sonnet de sonnets'

incises du chapitre 3

CHAPITRE 4 - Le sentiment des choses

§ 23 une pierre. une pierre lourde. une pierre à demi enfouie épaisse. une pierre et un nuage. un nuage chose. choses-nuage.

§ 24 Pour accueillir en mots le 'sentiment des choses', duquel je vais dire ensuite des choses, je me suis imaginé une image,

§ 25 La procédure que j'ai choisie pour pénétrer puis avancer dans ce chapitre vise à créer un climat de prose,

§ 26 La quête de l'étrangeté que j'avais prise pour règle de conduite poétique avait un autre aspect encore,

§ 27 Le salut m'est à nouveau venu de manière contingente

§ 28 j'étais devant cette forme de poésie dans l'ignorance ; j'abordais un territoire poétique totalement inconnu

§ 29 Je n'ai pas eu besoin de franchir en vrai les milliers de kilomètres de Paris à Kyoto pour rejoindre le Japon de l'an mille.

§ 30 Autant que la brièveté stupéfiante de la forme, l'assimilation du 'mono no aware' nippon à mon 'sentiment de la nature'

§ 31 Le Shinkokinshû, SKKS ('nouveau kokinshû') est un cas unique dans l'histoire de la poésie.

§ 32 Mon livre de voleur, achevé, selon l'indication qui apparaît à la dernière page de l'impression,

incises du chapitre 4

CHAPITRE 5 - Écrit sous la contrainte - PREMIÈRE PARTIE : oulipo, roman

§ 33 L'image première qui invariablement se présente à mon souvenir quand je pense à ma rencontre avec l'Oulipo, est celle du visage de François Le Lionnais,

§ 34 Vers une théorie du Moment Oulipien

§ 35 «L'octubre del del propassat any 1991 el Centre de lectura de Reus va tenir la satisfacci'o d'accolir en les seves dependències l'exposici'o Literatures submergides aix'i com també l'encontre de creadors Escriptura i combinatòria »

§ 36 Si la production de Moments Oulipiens continue comme je l'espère,

§ 37 La réunion de juin 2001 de l'Ouvroir de Littérature Potentielle se tient dans l'assez immense assez récent nouvel appartement d'Isabelle et Marcel Bénabou, rue de Rochechouart

§ 38 Je ne vous révélerai rien du détail de la discussion.

§ 39 Je rappelle (pour ceux qui l'ont lu) et rapporte maintenant, au commencement de la dernière partie de mon chapitre,

§ 40 (ou, si vous préférez incise ****) – PYTHAGORE, feuilletton.
Premier épisode

CHAPITRE 6 - Pi (e) in the Sky (e)

§ 41 Je commence à composer ce chapitre, sixième et avant-dernier de la version mixte* de la branche cinquième de ma séquence de livres placés sous le titre général de ‘le grand incendie de Londres’, le lundi neuf juillet deux mille un à neuf heures sept,

§ 42 Vous vous souvenez sans doute qu’ayant été prévenu par le directeur de la collection ‘Fiction & Cie’,

§ 43 J’en suis venu à trouver comment procéder par un raisonnement.

§ 44 A la veille de l’été, le 20 juin, nous avons pris à Charles-de-Gaulle 1, un avion de la compagnie British Airways en direction de Glasgow.

§ 45 Au-dehors, les quelques rares maisons de Dunvegan, au bord de l’eau, pendant le très peu de nuit

§ 46 Contrairement à ce que pourrait laisser imaginer la photographie et le descriptif de l’hôtel dans le guide touristique, on ne voit pas la mer depuis l’Atholl

§ 47 La petite route jaune (un exemple) qui, après Lonmore, Fairfield Cottage, quitte, juste après Herbst, à Roskhill la A863

§ 48 Nous sommes en train de descendre la pente en direction du bois d’Orbst, que nous avons en ligne de mire.

incises du chapitre 6

CHAPITRE 7 - TOUT : rien

§ 49 Lieu. Moment.

§ 50 Projet de Mathématique, Projet de Poésie

§ 51 Le Grand Incendie de Londres

§ 52 TOUT, puis rien

CHAPITRE 1

Mississippi Haibun

§ 1 Sans doute aucun, c'était un grand lit. C'était une grande chambre.

Sans doute aucun, c'était un grand lit. C'était une grande chambre. Beaucoup de place partout. Il y avait une grande baignoire anti-dérapante, un grand poste de télévision, une grosse Bible dans le tiroir de la table de nuit. Allongé sur le lit, après un long bain chaud, je regardais béatement frémir à grosses taches colorées oranges, jaunes, rouges, bleues, flasques, baveuses, sur l'écran énorme de la télé, un épisode quelconque de Gilligan's Island. Il devait être six heures ou sept heures du soir, Central Time. C'était juin ; c'était quelques jours avant la fin du mois de juin. C'était 1976. J'écris ce souvenir. Il s'est passé plus de vingt ans. Je pourrais peut-être retrouver le jour exact de mon passage au Holiday Inn de Winona, mais je n'essayerai même pas. Après les 20 miles ou environ d'une ration de marche quotidienne le long du fleuve (distance moyenne d'un Holiday Inn à un autre Holiday Inn ou, à défaut, quelque autre motel semblablement confortable), le luxe du long bain chaud, le luxe du grand lit, le repos mental de la vieille série à la télé (sinon Gilligan's Island, The Munsters, sinon The Munsters, I Love Lucy ; ou une autre encore ; quelque Star Trek de la première époque, par exemple (??)) étaient la récompense attendue de l'effort, le repos bien mérité (le bain chaud, le lit, l'écran) de jambes déjà chargées de tant de kilomètres solitaires, depuis Grand Rapids (Minnesota) ; pas le plus connu Grand Rapids, qui est dans le Michigan) le long des routes : Highway 61 (principalement). Or l'image s'est brouillée brusquement, l'écran est devenu noir, puis laiteux ; une voix calme mais pressante m'a annoncé, à moi personnellement (comme à tous les habitants de Winona et à tous les automobilistes de la région munis de radios)

l'arrivée imminente d'une tornade : TORNADO WARNING.

Les instructions étaient nettes et sévères. Je devais sortir de ma voiture, m'allonger immédiatement dans un fossé quelconque au bord de la route. Je devais me précipiter avec toute ma famille y compris le chien et les grands-parents dans le 'basement' de ma maison. J'en conclus, raisonnant par analogie, que je devais, moi, bien que non automobiliste, sans tarder me rendre dans la salle-rez-de-chaussée-restaurant de l'hôtel jusqu'à ce que les fureurs célestes soient calmées. Je ne perdis pas de temps. Un vent violent haletait, attaquait de biais les fenêtres, les façades, les balcons. Le ciel était quasi nocturne, lourd et noir. Dans le restaurant les lumières s'éteignirent. Nous avons attendu une heure, silencieusement, à la lueur de l'éclairage de secours. Puis tout est rentré dans l'ordre. Quand je suis remonté dans ma chambre le ciel était toujours d'un noir épais (d'ailleurs c'était la nuit maintenant), mais l'air était redevenu quasi immobile, sans menaces. Je me suis réveillé dans une aube allègre, fraîche, reposée. Il avait plu. Ciel innocent, tout rose. A la table du breakfast, seul ou presque à cette heure très matinale (au plus 6 heures), j'attaquai avec enthousiasme mon 'stack de pancakes' arrosé de 'syrup', surmonté de longues lamelles de bacon frit, frissolé. Dessus, dessous chacun(e) des trois larges pancakes, j'installai une portion de beurre. D'abord entiers sur et entre les disques chauds déjà imbibés de sirop (du 'corn syrup', pas du 'maple syrup', si élégant ; on ne peut pas tout avoir ; rien dans cette évocation ne me sauvera de mon mauvais goût culinaire avéré, impénitent) les rectangles de beurre froid fondaient ; fondu, le beurre pénétrait ; il imprégnait, il irradiait les interstices intimes de la couronne céréalière, qui se défaisait dans la cuiller (mais pas trop) puis dans la bouche avec une juste suavité.

J'écris « j'attaquai » mais j'aurais aussi bien pu écrire « j'attaquais », au passé de répétition, temps verbal des habitudes. A chacun des petits déjeuners de mon voyage je me suis assis devant un quasi identique 'stack of pancakes', j'ai accompli le même rituel préparatoire avec le *syrup* et le beurre. Chaque matin j'attaquai, j'ai attaqué la même trinité de pancakes. Tous les matins j'attaquais. (J'en venais à bout, d'ailleurs.) La singularité de chacun de ces matins se dissout dans la répétition du cérémonial. Les décors eux-mêmes (en tout cas ceux des Holiday Inns, mes préférés ; jamais je ne fus dans un Hilton (trop rares (il me fallait des habitudes), et d'ailleurs trop chers) ; mais je dédaignai également les Best Western Motels et les Ramada Inns) étaient aussi interchangeable que possible. Au petit matin du lendemain de la tornade, à Winona (Minnesota), je ne vois rien d'individuante dans le décor qui m'entoure au souvenir. Je ressens seulement le ressouvenir poignant de la saveur. La tornade l'a simplement rendu plus neuf, tout auroral.

Pancakes génériques dans mon assiette (bien médiocres substituts de madeleines, j'en conviens), à côté de l'assiette grande tasse générique de café à l'américaine, d'un brun si peu épais qu'on voit le fond de la tasse-bol, ce n'est pas vous qui, apparus à l'improviste dans l'oscillation, due à un faux

mouvement de ma main, de la surface liquide de mon bol de café soluble à cinq heures d'un matin de mai 1997 dans ma cuisine juste avant le moment de m'asseoir à nouveau devant l'écran où je dispose ces lignes, m'avez restitué, intact et fidèle, le passé inaltéré de ce mois de juin 1976. Bien au contraire c'est l'**image-souvenir**, sollicitée très consciemment, du motel tornadé de Winona, qui vous a re-présentés sur un écran de ma mémoire (pour s'insérer dans une séquence d'**images-mémoire** de mon récit) dans toute votre généricité banale ; et votre insistance à susciter en moi une nostalgie gustative n'est, je le sais, tout intense qu'elle soit, que d'une grande pauvreté esthétique (sans même parler des objections d'ordre culinaire qu'on pourrait opposer, dans la langue qui est la mienne, à l'éloge que je viens de faire de ces préparations liquides et semi-solides). Je suis sorti sur la route, mes pataugas aux pieds, ma veste 'Vêtement tropical' sur les épaules, mon sac à dos 'Vieux campeur' sur le dos, pour une nouvelle étape, en direction générale du sud. Des camions de la voirie de la ville s'employaient à dégager la chaussée des branches d'arbre, des morceaux de toit ou de maçonnerie arrachés par la tornade qui s'était acharnée brièvement sur la région avant de repartir, poussée par quelque dérèglement météorologique des conditions aux limites d'un système d'équations aux dérivées partielles, ou, si vous préférez, par la forza del destino, vers de nouvelles aventures.

Simple, mon intention, en préparant ce voyage, avait été, pour m'en tenir d'abord à la surface de cette action, de descendre le Mississippi. Je partirais de sa naissance (le 'mont Gerbier des Jones' du grand fleuve (pour l'écolier de l'an quarante, l'idée de source était associée à un alexandrin : « la Loire prend sa source au mont Gerbier des Jones »)), et j'arriverais au bout, quelque part dans le delta (à choisir entre ses nombreux bras). Cela me prendrait, plus ou moins, deux mois. Comme je ne suis pas un sportif à la Henri Michaux, ni scrupuleux comme Raymond Roussel (voyageur modèle), je ne me protégerais pas des influences corruptrices du paysage (si inférieur généralement, quand on l'affronte dans ses manifestations concrètes, aux descriptions tant des guides bleus que des baedekers) mais je n'envisageais tout de même pas de pousser l'héroïsme ethnographique jusqu'à dormir 'à la dure', à même la terre des 'natives' (en plus, je craignais les serpents et le 'poison ivy'). Je marcherais dans les meilleures conditions possibles de confort piétonnier, de température et de pression ; je dormirais dans des hôtels ou des motels, je me nourrirais comme tout le monde mange là-bas. Je serais le moins chargé d'impedimenta qu'il était envisageable : pas de boussole ni de sextant ; pas de ces tentes recommandées pour leur légèreté mais immontables ; pas de camping-gaz. J'évitais comme la peste aventures et exploits. Ils n'étaient point dans mon propos.

Je me laissai conseiller. Je fus au 'Vieux Campeur' avec Florence acquérir sac à dos souple et 'pataugas'. On avait insisté (Pierre, de par sa compétence militaire) sur la nécessaire adéquation entre le pied et son recouvrement pour une telle Longue Marche, qui dépassait tout ce que j'avais

jusqu'alors tenté en matière de déambulation, tout patient et acharné marcheur que je fusse (la marche étant même une des caractéristiques les plus assurées de mon autoportrait → branche 1, cap.4). La pataugas, alors dans toute sa splendeur, s'imposait. Sur les conseils éclairés de Philippe je fus ensuite au 'Vêtement Tropical' choisir, en sa compagnie, un costume (veste et pantalon). Celui qu'il me recommanda et que j'achetai serait, me dit-il en substance, parfaitement convenable pour ces soirées dans les grandes plantations du Sud qui ne manqueraient pas de ponctuer les semaines finales de mon voyage, soirées au cours desquelles des dames élégantes, des 'southern Belles' buvant des 'mint juleps' servis avec style par des mains noires sortant de livrées blanches laissant s'échapper sans excès de présence des têtes d'égale noirceur, m'interrogeraient, de leurs voix traînantes, désuètes mais sensuelles de sudistes décadentes, nostalgiques, paternalistes, élégamment lascives, sur mes impressions d'envoyé de l'Europe « aux anciens parapets », cependant que je laisserais, les dédaignant et rentrant soudainement en moi-même, saisi du spleen de la fatigue, depuis le porche protégé d'un immense moustiquaire, mon regard errer négligemment sur les champs de coton, grouillant de serpents à sonnette sinon d'esclaves noirs tout imprégnés d'odeur, jusqu'au père fleuve là-bas, puissamment indifférent à toute cette déliquescence splendeur.

Je développe ici un peu, j'étale sur buvard de papier imbibé de mots, mais à peine, l'image qu'apparemment se faisait Philippe des États sudistes que j'allais, en compagnie du Mississippi, lentement traverser. Quand je rapportai à Pierre les propos de notre ami commun il rit immodérément et répéta, à nouveau, comme il le faisait quand il était confronté à une idiosyncrasie particulièrement fascinante de Philippe : « Philippe est l'homme le plus extraordinaire que j'aie jamais rencontré » (un temps de silence, puis, « au sens du Reader's Digest, bien entendu »). Ceci dit, le conseil de Philippe fut excellent. Le costume, destiné aux 'coloniaux' d'Afrique se révéla parfaitement approprié. Il était léger, couleur sable, et par des ouvertures sous les bras la veste permettait une aération convenable en cas de chaleur trop notable conduisant à une abondante sudation. Des déluges équatoriaux, sueur externe, le laisseraient aussi bien impavide. Il a impeccablement résisté à toutes les épreuves climatiques et survécu longtemps à mon voyage.

J'acquis un couvre-chef assorti, de toile molle, de couleur identique. Passons. Je fis quelques parcours préparatoires dans Paris, de haut en bas du plan, ou de droite à gauche. Je mis ma tête en ordre (elle en avait grand besoin). Je me procurai un visa en assurant le consulat des États-Unis, rue Saint-Florentin, qu'il n'était pas dans mes intentions de préparer le renversement par la force du gouvernement de ce pays, j'achetai des cartes routières. Je m'assurai de sources raisonnables de sous accessibles. Je n'oubliai pas ma carte American Express. Je m'envolai par PanAM. Bref, je partis.

§ 2 Soit. Mais pourquoi ? pourquoi partir ? pourquoi ainsi, pourquoi là ?

Soit. Mais pourquoi ? pourquoi partir ? pourquoi ainsi, et là ? J'étais, c'est vrai, cette année-là, fort sombre. J'étais seul. Cela ne suffit pas. Seul, je le suis généralement. Je peux, selon les jours, être seul heureusement, efficacement ; selon les autres autrement ; ou pire. Car être seul tantôt rend ivre : ivresse d'un temps entier disponible, à employer, à rendre intense, à concentrer en méditations, en labeurs, à occuper sans distraction, sans hésitations, d'un seul tenant : mathématique (petite mathématique, disons-le, à peine mathématique : petits calculs), poésie (contraintes de diverses sortes, visibles ou invisibles), proses, contes, examens formels, anticipations, lectures, approximations de traductions ; il y a tant à faire ; tantôt, au contraire, sans qu'il soit possible d'identifier le pourquoi de cette bascule dans le contraire fébrile d'un emploi du temps, être seul rend sobre : il y a soudain trop de temps qu'il ne faudrait pas gaspiller, pas assez de temps pour ne pas le dépenser à vide, trop de moyens possibles de le rendre plein. Il y a maintenant beaucoup trop de manières de ne pas remplir les heures qu'il ne faudrait pas laisser s'évanouir. C'est un temps désemployé, vacant. On peut tomber dans cette sobriété par fatigue, par achèvement d'une tâche, par échec, déception, par multiplication d'activités, par rhume, grippe, chute dans les escaliers, excès de dépenses d'énergie réflexive, par beau temps, mauvais temps, diversion érotique, passion sentimentale déçue. Peu importe. On tombe. (Je parle d'autrefois.)

Alors, on est calme, trop calme, pendant un certain temps calme ; on ralentit ; on tergiverse ; puis on s'inquiète d'être si calme. Et cela dure : un peu ; parfois tout d'un coup cela, cette paralysie, s'interrompt ; parfois hélas cela dure beaucoup, et plus cela dure, plus cela ensuite, difficilement, s'interrompt. Cependant on a (j'ai) cessé d'être accordé au temps. Or on peut cesser d'être en temps réel non seulement un peu, ou beaucoup, mais passionnément, à la folie. On peut, en somme, devenir sobre à l'excès. Cela dépend. Le plus dangereux est de s'en rendre compte. De vouloir ne plus être en cet état. De vouloir en sortir. De planifier sa sortie de la sobriété temporelle. En tout cas, au début de 1976, j'étais seul sobrement, et si sobre que j'en étais devenu sombre. Le temps passait pour un rien en ne faisant rien. Il passait durement ne passant pas. Surtout les nuits, ponctuées par la contemplation horizontale du plafond ou, sur un blanc de mur, de l'alternance réfléchie, mesurée, du jaune de la minuterie de la lampe qui éclairait la cour. Rien que cela justifiait un éloignement.

Au printemps, je ne voyais plus d'autre solution qu'un départ. La compulsion de départ était devenue très forte. Mais toute solution locomotrice (au delà de l'apaisement du chemin lui-même, que je n'avais pas les moyens de faire durer, comme Barnabooth) me semblait si convenue, si banale qu'elle

tombait aussitôt sous le coup du verdict familial, imparable : à quoi bon ? à quoi bon être loin comme si on était près ? Il n'y a guère, dans ce cas, de raisons de bouger. L'absence de raisons décisives pour une translation du corps vers une ville, un climat, un pays autres, une fois amenée au jour de la rumination, produit un surcroît de difficulté (on sait qu'il faudrait partir ; un sentiment fort du besoin de partir persiste) à se transporter alors même hors du lieu où on se réveille, quand par hasard on a dormi. Il devient difficile de s'habiller et de sortir pour prendre le petit déjeuner (en ce temps-là j'allais breakfaster dans un café), de se raser et de sortir pour aller voir un ami, des amis, une amie, un film, pour franchir les portes d'une librairie, d'une bibliothèque. Lire, mais quoi ? Lire, maintenant, épuise. Ce sont les temps que je nommerai les temps du plafond. Le plafond est parallèle à l'homme couché. Il a ses paysages offerts à la délectation morose ; fortement couturés de lignes visibles et invisibles, de craquelures géographiques, de méandres mélancoliques, marqués, peints à l'à quoi bon. Dans la nuit surtout. Plus il pleut, moins il pleut, dit-on. Mais moins on bouge, moins on bouge. Un événement à la fois imprévisible et contingent me décida à me mettre en mouvement, décida aussi d'un but du déplacement, de son moment et de son lieu (jusqu'à l'heure, ou presque). C'était un moment précis, un lieu précis. Il n'avait pas été choisi par moi. Il s'agissait d'une rencontre. Cette rencontre serait brève et secrète *.

L'ensemble des circonstances antérieures (près d'un quart de siècle) qui, après un cheminement silencieux, y conduisaient (je n'y étais pour rien ; je n'avais qu'à répondre, ou pas, à une demande de rencontre) justifiaient la condition de secret (je ne le lèverai quasiment pas après vingt et une années de plus, même si la promesse de silence est devenue caduque (pour la raison qui est la plus absolue de toutes les raisons de cette espèce)). Étant donné cette cible, bien délimitée dans l'espace-temps minkowskien (auquel nous nous référerons ici pour des raisons de commodité) (le moment, celui d'un anniversaire, le lieu seront dits plus loin), étant donné donc le point-centre de la cible devant demeurer invisible de mon déplacement, il me faudrait, si je m'y décidais, habiller l'annonce de mon voyage d'autres raisons, avouables à moi-même, et pouvant être présentées, pour épreuve de crédibilité, à d'autres. Une fois la réponse favorable à la demande qui m'était faite résolue, le principe donc du départ adopté, la lettre d'acceptation des conditions envoyée, je mis au point, dans une série d'entretiens, non moins assidus que précédemment, mais moins opaques, moins imbibés d'*acedia*, avec mon plafond (je n'en ai qu'un ; ceci se passait dans le lieu qui est toujours le mien, celui où j'écris aujourd'hui) (il y a de la constance dans mes solitudes), une présentation.

Séparons bien les motifs. *En premier lieu*, disais-je à qui j'en parlai, je partais pour une marche. Je partais accomplir la plus longue des marches que j'eusse jamais entreprises. Cette marche, intitulée Descente du Mississippi, me retrancherait de mon monde habituel, pour à peu près deux mois, à la fin

de l'année universitaire ; les derniers examens passés par les étudiants de Nanterre, les derniers procès-verbaux des épreuves signés, je m'arracherais à l'exercice quotidien d'une existence parisienne devenue difficile.

– Où ça ?

– *En premier lieu*^{petit a}, comme l'indique son titre, aux USA. Descendre le Mississippi, tel était le concept de ce voyage.

– Pourquoi là ?

– *En premier (toujours) lieu*^{petit b} parce que l'idée de marcher aux USA, où que ce soit dans ce pays d'ailleurs, est fondamentalement *counter-intuitive*, dans l'état présent de la civilisation. D'où son attrait. Chacun sait, ou croit savoir qu'on ne marche pas aux USA.

– C'est compréhensible. Une démonstration de force piétonne au cœur du pouvoir automobile. Un acte symbolique.

– Si tu veux.

– Un acte politique, révolutionnaire.

– N'exagérons rien. Un geste. Là n'est pas l'essentiel.

– Mais le Mississippi ? quid du Mississippi ? (tu es sûr qu'il y a tant de géminées dans ce nom de fleuve ?

– Oui. Vois toi-même (ici on consultera le Petit Robert des noms propres. Étant donné les fantaisies de parcours bien connues de ce fleuve, je lui aurais bien mis quelques s de plus, et autant de p que de ponts ; mais trois géminées, et un monovocalisme en i, ce n'est déjà pas mal pour un seul nom.) Je répète, pourquoi le Mississippi ?

– C'est le moment de me (te) répondre : en second lieu.

– En second lieu, si tu veux. *En second lieu*, la présente année est 1976.

– Et alors ?

– 1976 est l'année du bicentenaire des États-Unis. Je rends hommage aux USA.

– Comment ? hommage au chef de file de l'impérialisme mondial, au centre névralgique du C.M.E. (Capitalisme Monopoliste d'État) à l'époque de la B.T.T.P. (Baisse Tendancielle du Taux de Profit) qui, par la Crise qu'elle cause, fera basculer le R.F.E.M. (Rapport de Forces à l'Échelle Mondiale) en faveur du Camp Socialiste et de son porte-drapeau, l'U.R.S.S. ? (N'oublions pas que ce discours est tenu en 1976.)

– Mais non, voyons ; je rends un discret hommage au peuple usa-ien, à ses progressistes d'hier et d'aujourd'hui, à John Brown, à Jack London (le Jack London du 'Talon de fer'), à Eugene Debs et aux 'wobblies' (ah ! ah ! vous ne savez pas qui est Eugene Debs, qui sont les 'wobblies'), à Martin Luther King.

– A Franklin Delano Roosevelt ?

– Pourquoi pas ? inutile de ricaner. Mais surtout, surtout, je vais rendre hommage à...

– *Deuxième lieu*^{petit a} ? *troisième lieu* ?

– *Premier lieu*^{petit c}. Je vais honorer Mark Twain.

– Je comprends. Tout s'explique. Les 'premier', 'second' et autres 'lieux', les 'petit a' 'petit b' 'petit c'.

– Comme dans la chanson.

– Comme dans la chanson-théorème de Francis Blanche et des Frères Jacques ; c'est tout du bidon. Il y a une et une seule raison : la nostalgie de l'enfance.

– Tu ne dis pas « nostalgie de la boue » ; pourtant le Mississippi est très boueux.

– Ne détourne pas la conversation.

– Il est vrai que depuis que j'ai lu Tom Sawyer, et Huckleberry Finn...

– Et Life on the Mississippi, I presume ?

– You presume juste. Depuis que j'ai lu ces livres dans ma tendre enfance (et relu pendant mon adolescence, et relu encore récemment), j'ai eu une envie immense d'aller sur place et...

– Mais dans ce cas, pourquoi pas un bateau à aubes ?

– C'est là que se place un '*en deuxième lieu*_d' qui est aussi bien, si on veut, un '*en premier lieu*_d'. Je ne descendrai pas le fleuve en bateau pour la bonne raison qu'il n'y a plus de bateaux pour descendre ce fleuve, sinon des bateaux de touristes, et spécialement en cette année (1976) il y aura tellement de croisières du bicentenaire que je préfère ne pas y penser.

– Et descendre le fleuve en marchant, ce n'est pas du tourisme ?

– Je serais fort étonné qu'il y ait beaucoup de touristes qui fassent le même choix que moi, bicentenaire ou pas. Le concept de touriste est grégaire, même s'il ne photographie pas. De toute façon, monter sur un bateau, ce n'est pas exercer ses jambes.

– Ce sont les bateaux qui ont les jambes, comme dirait Mozart. Mais tu pourrais nager.

– Je ne suis pas un sportif, je te l'ai déjà dit. Et je refuse de nager en eau douce.

– Marcher est mieux, je te l'accorde volontiers. Résumons : tu pars parce qu'il est nécessaire que tu partes, pour la raison principale que le voyage est un remède bien connu à l'*acedia*, au démon méridien, à la maladie de l'âme, à la tentation mélan (coco, colique ou colloque), disons le *lieu*_{zéro} de tes raisons. En *premier lieu* tu marches, parce que la marche, dans son mouvement, interdisant l'immobilité du corps qui engendre l'immobilité de l'âme qui en devient un terrain favorable à la mélancolie, est une activité par laquelle tu espères amorcer ta guérison. Tu marches loin, tu mets entre le plafond de ta chambre et toi un océan et tu vas aux USA les honorer en leur bicentenaire certes mais surtout rendre hommage à un des auteurs favoris de ton enfance républicaine, Mark Twain. Et donc tu vas marcher le long du Mississippi. C'est bien ça ?

– C'est bien ça.

– Et tu marcheras au bord du fleuve, un livre ancien sous le bras ?

– Oui ; j'emporterai dans mon sac à dos (de la couleur de mon costume,

lui-même couleur de mes pataugas) Life on the Mississippi. Ce sera mon seul livre pendant le voyage.

– Oui ; mais quand tu t’arrêteras ?

– *En troisième lieu*, j’ai une intention. Je ne serai pas qu’un marcheur entre les paysages.

– De la poésie ?

– De la poésie ; mais avec de la prose.

§ 3 Sans trop avoir à y réfléchir, j’avais senti qu’il me fallait un but d’une autre nature, pour occuper ma tête pendant les marches,

Sans trop avoir à y réfléchir, j’avais senti qu’il me fallait un but d’une autre nature, pour donner à mon départ un semblant de non-gratuité, pour recouvrir à mes propres yeux la bizarrerie de son protocole secret, et surtout pour occuper ma tête pendant les marches, quand elle cesserait d’être vide. Car il y avait un risque : que la solitude de la marche devienne trop habituelle (après les miles du début, l’ajustement à la condition de long marcheur) et permette donc au démon bicolore du plafond (noir et blanc, la couleur photographique : noir des pensées noires qui se broient, blanc des vacances de l’espoir) de se réinsérer dans ma tête, annulant ainsi l’effet salutaire du déplacement.

J’imaginai de nipponiser mon parcours. Je choisis une forme, une forme poétique et prosaïque à la fois, inspirée, assez lâchement, d’une forme de la tradition japonaise : le haibun. C’est un genre rendu fameux par le plus fameux des poètes japonais, Bashô (→ branche 1, § 87). Pendant la marche, je composerais des poèmes. Au repos, à l’étape, je composerais en prose : moments de repos en prose. Pendant la marche, à certains endroits, je m’arrêteraïs, je ferais une station. Je composerais, en un lieu fixe, un poème de ponctuation du parcours, en forme fixe.

(Je n’avais pas choisi à l’avance la forme de cette forme fixe ; ce qui veut dire qu’en fait je ne composerais pas exactement sur place les poèmes de stations, mais seulement leurs esquisses, afin de les travailler au retour, de leur donner la forme qui se déciderait, et permettrait leur insertion dans l’ensemble, comme termes de scansion entre poèmes de la marche et proses du repos.) Telle était mon intention. Je n’ai pas su la conduire à son terme. Encore un désastre. Mais ce n’est pas un désastre d’abandon comme un autre, de ceux, ordinaires, dont ma vie s’est ponctuée (selon sa scansion propre).

Le haibun devait être un des objets constitutifs de mon projet de poésie (pour le sens du mot objet dans ce contexte, voir branche 3, deuxième partie). Plus de **Projet de Poésie**, partant, plus de haibun. Mais je pourrais dire aussi bien : mon incapacité, au retour de mon voyage, à mettre en œuvre la

composition du haibun a été en fait un des premiers signes annonciateurs de la ruine générale de l'édifice de mes pensées, du 'château en Espagne' de mon ambition ; une lézarde dans sa maçonnerie.

Simplement : ne pas parvenir à m'engager dans la composition de quelque chose qui, cette fois, n'était pas un ouvrage préparatoire, mais bel et bien un fragment constitutif du tout, alors même que ce n'en devait être qu'un fragment modeste et l'un des premiers ; échouer là, juste au début, quand la mise en œuvre aurait dû être facile, allègre, et rapide (revenu en France, je croyais que ce serait l'affaire de quelques mois), c'était une catastrophe (ceci dit après coup. Au moment même, je ne m'en inquiétais pas. J'avais bien d'autres choses à faire).

Mais dans quelle mesure la lézarde dans la façade, rendue visible par l'échec du haibun, n'était-elle pas née, plus invisiblement et profondément (ayant progressé ensuite, « d'une marche invisible et sûre »), du secret même au centre de mon voyage, que la poésie, la prose, devaient en fait, à mon insu, envelopper, dissimuler, recouvrir, c'est ce que je me suis refusé, alors, à examiner (je n'ai même pas eu la pensée qu'il aurait été bon de l'examiner). Je me suis acharné à trouver au désastre des raisons techniques, à chercher à réparer les ruines par des diversions, des changements de plan, des esquives. Et ce fut en vain.

Et comme le but secret, la rencontre à mi-chemin, à peu près, de mon trajet, avait pour origine lointaine un violent secret premier, n'était qu'un écho, en fait, contingent et sans conséquences pratiques de ce secret premier, comme le moment de cet inattendu écho secret d'un secret (le secret, bord différentiel de ma vie, et le secret du secret un 'd²' l'annulant), destiné à rester privé absolument, était largement antérieur à ce que j'avais mis au début absolu, pensé sans racines autres qu'un rêve (où il n'apparaissait pas), de ma forêt de compositions imaginées, j'ai vu aussi comme contingente, sans signification, la coïncidence de mon impuissance désordonnée à écrire le haibun, de l'effet catastrophique qu'elle eut, en moins de deux ans, sur la totalité de la construction organisée en cours, et de la résurgence, même ponctuelle, fugitive et sans lendemain, d'une 'after-image' de mon secret.

Je vois que ce fut une erreur. Je vois aussi que je n'étais pas désabusé de cette erreur alors même que je me suis engagé dans le récit, poursuivi jusqu'ici, et que je voulais lucide, de la destruction du **Projet** ; que j'ai persisté à me tromper, peut-être dès l'origine, en m'enfonçant dans les méandres de ce qui n'aura été peut-être qu'une description.

– Suffit ? **

**§ 4 Soudain j'arrivai à Grand Rapids (Minnesota)
par un tout petit avion d'une toute petite compagnie**

J'arrivai à Grand Rapids (Minnesota) par un tout petit avion d'une toute petite compagnie (la Mohawk Airlines). J'avais eu du mal à choisir où commencer. Il semble que le Mississippi lui-même ne sait pas trop où il commence. (Il ne sait pas trop non plus où il finit : un cas flagrant de *split personality* dans le delta.) Pas la moindre source où se recueillir devant le génie du fleuve parmi nymphes et nénuphars (je me représente toutes les sources de fleuves comme émergeant d'un dessous de nénuphars (lingerie coquine des nymphes) et roucoulant dans une vasque de marbre avant d'aller gambader à travers le paysage), comme dans les meilleures familles de rivières ; ça ruisselle au petit bonheur d'une poussière de petit lacs. Je finis, en désespoir de cause, par planter ma tente mentale pour une première station à l'endroit (un petit pont) où pour la première fois un écoulement continu d'eau annonce ce qui deviendra, beaucoup plus bas sur la carte, Ol'Man River. Moins Ol' Man River que ce gros ruisseau-là il est difficile d'imaginer. A peine plus gros que la Clamoux quand elle va se jeter rugissante (les jours où elle n'est pas à sec) dans l'Orbiel qui va se jeter dans l'Aude, qui n'est point grosse, était le Mississippi que je contemplai, au soir d'un jour de juin, avant de regagner ma première chambre de Holiday Inn (réservée depuis New York par Louise l'avant-veille). Certes je ne m'attendais pas à le voir déjà gros comme un bras de mer. Mais quand même !

Sans hésiter j'écrivis :

Je suis venu de l'Europe
Vieil Homme Fleuve,
de ses anciens parapets
pour te surprendre
naissant
à Grand Rapids, Minnesota

Ol'Man River ?
ça ?

Vers la fin de ma première semaine de marche, lors d'une pause matinale sur un banc dans une petite localité traversée par la route (je n'ose dire 'village', le terme étant notoirement inadéquat), au milieu de quelque chose qui pouvait vaguement faire penser à une place, située plus ou moins vaguement dans quelque chose comme un centre, j'eus l'une de mes nombreuses conversations avec des 'indigènes'. Elles eurent toutes entre elles de nombreux points communs.

A l'heure où je m'arrêtais, comme ça, pour une halte raisonnable, la matinée déjà assez avancée, il n'y avait généralement sur les bancs de ces endroits semi-urbains que des vieilles gens, qui profitaient du beau temps quasi fixe mais à température encore clémente pour réchauffer leurs vieux os sans les brûler, pour rêvasser ou bavarder entre eux à petits coups, de manière décousue, *desultorily*. Mon arrivée suscitait une curiosité légère, amicale, sans méfiance. Je n'avais pas l'allure d'un vagabond, d'un 'hobo'.

Après quelques mots mon accent, assez britannique, me classait immanquablement dans l'espèce 'canadien' (l'identification était automatique, et rapide, surtout dans les États du nord). Que je sois un marcheur, alors, si je venais de là-haut, leur semblait moins bizarre.

Ce matin là une vieille dame s'assit à côté de moi, me demanda d'où je venais. Je lui dis que je marchais le long du fleuve, et que j'avais commencé ma marche à Grand Rapids. Elle me dit alors qu'elle connaissait l'endroit, qu'elle y avait été en 1919, pour son voyage de noces, honeymoon. Elle me dit que le Mississippi là-bas était si petit, so small, so small ! Et elle ajouta : « Il a dû bien grandir depuis toutes ces années ! » J'ai failli l'embrasser sur ses vieilles joues. Et je n'ai pas ri.

Je m'étais bien résolu à ne pas céder à la tentation de la vitesse, à ne pas allonger démesurément les étapes. J'avais huit ou neuf bonnes semaines devant moi, ce n'était pas la peine de me presser. Un pas vif, mais modéré, permettant une juste prise en œil des paysages, voilà ce qu'il me fallait. En outre, je choisirais chaque jour pour le lendemain mon étape, je ne partirais pas sans avoir une chambre d'avance réservée. Je ne voulais aucun souci à ce sujet. Je n'en ai jamais eu à m'en faire. Avec une prudence de serpent je pris même la précaution de réserver longtemps à l'avance ma chambre d'hôtel à Saint Louis (Missouri). Car j'y devais passer, selon mon calendrier (très strict), la nuit du 'fourth of July', date culminante des célébrations du bicentenaire.

A Grand Rapids je pris le catalogue-répertoire de tous les Holiday Inns. Il y en avait suffisamment sur mon trajet pour la plupart des nuits. Dans les autres cas, je chercherais un équivalent. Ma deuxième journée fut la plus longue de toutes. Le Mississippi, dans le haut du Minnesota, n'a pas encore décidé de sa destination finale. Pendant quelques miles il semble vouloir se diriger vers l'Atlantique, ou peut-être vers les Grands Lacs, sans réfléchir. Ce qui fait qu'il effectue une large mouvement tournant avant de s'orienter résolument plein sud (effrayé par un petit lac, le Minnewawa, peut-être). Et il ne rencontre quasiment aucune ville sur ses pas avant Brainerd, où je parvins assez tard, embarrassé de quelques ampoules, après plus de 30 miles, distance excessive pour mon état de préparation. Cela me ralentit pas mal les jours suivants (courbatures, raideurs) et je traînai un peu la patte pendant trois ou quatre journées ; au moins jusqu'à Saint Cloud (ou jusqu'à Minneapolis).

J'avais dans mon sac, outre du linge et mon Mark Twain, dix cartes routières : celles de tous les États qui ont un bout de Mississippi à eux, de la rive gauche, ou de la rive droite, ou des deux. Il y en a dix. Du nord au sud, en quinconce, on rencontre : le Minnesota, le Wisconsin, l'Illinois, le Missouri, l'Iowa, le Kentucky (le moins bien loti en longueur de fleuve), le Tennessee, le Mississippi, l'Arkansas et la Louisiane. Parfois le fleuve est frontière de deux États ; parfois il en traverse un de part en part. Je voulais mettre au moins une fois le pied dans chacun d'eux. J'avais dit : je vais descendre le Mississippi. On pouvait comprendre (et j'y pensais plus ou moins avant mon

départ) : suivre les rives du fleuve. Oui, mais il était, en dehors des villes petites ou grandes, plutôt difficile d'arriver jusqu'à lui. Très vite, la route s'éloigna de ses bords et je compris qu'il n'était pas question de suivre des chemins le long des berges. Je fis deux ou trois tentatives interrompues rapidement par des barrières aux écriteaux menaçants, et je renonçai. Ce qui fait que j'ai marché la plus grande partie de mes mille miles de marche le long d'une route unique, la Highway 61. Sauf dans les quelques cas où une occasion s'est présentée pendant mon étape (20 miles par jour en moyenne), c'est sur les lieux où je passais la nuit que je suis allé vers le fleuve, l'ai regardé grandir (ontogenèse récapitulant la phylogenèse des ruissellements), me suis pénétré de sa rumeur, de sa couleur, ai médité sur son destin, ai composé des poèmes, des bribes de poèmes, préparé les instants de poésie qui seraient (qui auraient dû devenir) les stations de mon *haibun*.

Marcher sur la route, direz-vous, et les voitures ? Attention, il ne s'agissait pas d'autoroutes. On ne marche pas sur les autoroutes. Et la circulation sur Highway 61 (à l'exception des abords des grandes villes, où j'ai souvent pris des bus municipaux) était remarquablement proche de zéro.

Je vous dirai que je n'ai jamais marché plus tranquillement, plus efficacement que sur cette route. J'en garde une intense nostalgie. (On ne peut pas en dire autant des routes françaises, où la menace automobile (déjà considérable il y a vingt ans) rend la promenade sur asphalte quasi impensable. Si on veut marcher, il faut suivre les chemins de grande randonnée, ce qui ne m'intéresse guère.) Pour commencer, elle était large. En plus, il y avait de chaque côté de larges bas-côtés nus, de terre ferme, sans buissons, sans fossés. C'est là que je marchais. Et je marchais sur le bord gauche (par rapport à mon sens de parcours), conformément aux règles piétonnières en plaine, dans les situations ordinaires, de bonne visibilité (de toute façon, il n'y avait quasiment ni montées, ni tournants : la route va droit devant elle ; elle peut se le permettre).

Et l'avantage en était que cela diminuait beaucoup les tentations des automobiles de s'arrêter pour me proposer un 'lift' (j'ai eu à en refuser de temps en temps, mais ma raison 'sportive' fut facilement acceptée (toujours à cause de mon accent britannique, donc interprété comme canadien)). J'ai bavardé avec deux cyclistes. Pas plus. (Il paraît que j'en rencontrerais beaucoup plus aujourd'hui.) Je croisais, plus souvent que des voitures, des camions. A ceux qui me dépassaient je ne faisais, ostensiblement, aucune attention. Les autres, je les entendais de loin, je les voyais s'approcher de loin, venant à ma rencontre, énormes, placides, décidés. En me croisant le 'truck driver', assis majestueux devant son volant considérable me jetait un coup d'œil, et répondait au petit salut que je lui faisais de la main sans ralentir ma marche (pour bien montrer que je ne cherchais pas à repartir dans l'autre sens) en soulevant juste un demi-index, en un geste d'une telle souveraineté que j'aurais presque rêvé un instant d'être à sa place et de savoir faire montre d'une telle économie de moyens pour communiquer sa réponse à mon signe

amical. Toutes ces aventures, je le répète, étaient rares. Moins d'une demi-douzaine dans une matinée.

Le paysage changeait avec une lenteur immense, était intensément monotone. En comparaison, les paysages du Minervois, auxquels j'étais habitué, me semblèrent, à mon retour, frénétiquement variables, pris d'une véritable passion de la variété. Je me félicitais chaque jour d'avoir tant à penser, à réfléchir, à calculer au sein d'une si constante absence de variations. Car mon regard, dont l'accueil attentif aux arbres, ruisseaux, vignes, animaux errants, murettes, ronces, villages, qui permet à l'esprit dans la campagne languedocienne ou provençale (d'autrefois) un écoulement de la durée sans cesse coupé de surprises, des minutes pleines de détails nourrissant imagination et souvenir, n'aurait trouvé dans l'Iowa, à la traversée de mile après mile de champs de maïs identiques, que peu d'aliments visuels pour éviter l'ennui. Et la ressource ultime en cas de menace de l'ennui, celle du compte des pas, confronté aux bornes pour évaluation du chemin parcouru (et complémentarément du chemin à parcourir) ou de la vitesse, n'aurait pas été favorisée par l'absence de marques d'hectomètres ou de kilomètres au profit de médiocres petits piquets verts indiquant (et pas toujours encore) l'écoulement des miles.

§ 5 Souvenirs, souvenirs : A Quincey, dans l'Illinois, ville où Lincoln,

Souvenirs, souvenirs : A Quincey, dans l'Illinois, ville où Lincoln, je crois, s'exerça à la plaidoirie, j'assistai une après-midi à la fête du cochon. Des fermiers de tout l'État s'y étaient donné rendez-vous, exhibant les plus beaux spécimens de la race porcine, auxquels ils s'efforçaient, parfois avec succès, de ressembler ; les stands de saucisses à l'allemande grouillaient, qu'on arrosait de budweiser et calait de french fries ; sur une esplanade devant la mairie, derrière les majorettes, qui circulaient jetant en l'air en cadence leurs frais et rosissimes jambons entrecoupés de chastes culottes roses et blanches, aux accents d'une musique martiale, et aux commandements d'une appétissante sergent-truie-major, les enfants des écoles et les adolescents-adolescentes déjà lubriques des high-schools brandissaient des pancartes où on lisait ce cri de guerre

HOG IS BEAUTIFUL !

Je rentrai à l'hôtel, gavé de saucisses.

Souvenirs, souvenirs : A Dubuque, dans l'Iowa, je dînai dans un restaurant dont le 'concept' était celui de l'orange. Orange étaient les tables, les sièges, les nappes, les serviettes. Orange étaient tous les items du menu. La

sauce qui couvrit le saumon était une sorte de mousse-mayonnaise à base de margarine, une margarine allégée, aérée, orange presque fluo. Le jus d'orange dans mon verre n'en paraissait presque pas orangé. Mais ni le café ni la note (the 'check' (habitué à dire 'bill' je confirmais souvent par l'emploi intempestif de ce terme ma britannicité)) n'étaient de la couleur imposée par le thème. Quand je fis remarquer ce fait à la serveuse en jupon et blouse (guess what colour !) d'un orange prévisible, un peu violent (je n'osai pas lui demander celle de ses 'knickers'), elle eut une seconde d'hésitation, puis sourit, à tout hasard. Et elle accepta volontiers mes 'greenbacks', en règlement.

Souvenirs, souvenirs : Je m'étais imposé la contrainte d'essayer, au cours de mon voyage, chacune des 32 variétés d'ice-creams que proposait, à des prix chocs, la chaîne Baskin-Robbins, qui, d'abord limitée à Boston et la Nouvelle-Angleterre (et plutôt haut de gamme, il me semble), n'avait pas encore essaimé jusqu'à Paris. Elle avait prévu cette année-là une grande campagne de pénétration du Middle West, à la faveur de la ferveur patriotique, qui ne manquerait pas de favoriser la consommation de floats, frappes, ice-creams sodas (au root-beer par exemple), sundaes et autres banana- ou marshmallow- splits. Étant moi-même un ice-creamier impénitent, friand de ces saveurs suaves (par un glaço-tropisme reste d'une ancienne fringale d'enfant qui avait été soumis aux privations de la guerre), j'avais rapidement pris note de cette aubaine. J'essayai d'accorder le choix de la variété avec le nom de la ville. Ainsi le parfum 'mandarin sherbet' s'imposa-t-il à Canton (Missouri).

J'en ai ramené la liste avec moi, avec les correspondances que j'avais établies ; elle devait me servir pour mon *haibun*, qui aurait contenu des éloges appropriés aux circonstances de la dégustation. Je l'ai perdue, hélas, ou jetée, dans un moment de dégoût de moi-même et de mon impéritie. Je ne sais même plus quel parfum je choisis à Prairie du Chien (qu'on prononce sur place quelque chose comme 'prayree dou sheen').

Je m'étais surtout imposé la contrainte de faire au moins quelques pas dans chacun des États de l'Union entre lesquels le Mississippi distribue (inégalement) ses eaux, ses bras, ses faveurs. Tout en suivant principalement le Highway 61, cela m'obligeait parfois à des détours, avec franchissements de ponts.

Or, à mesure que j'avancais, le fleuve prenait de l'ampleur, de la majesté, de la componction. Il s'élargissait nettement. Et les ponts se raréfiaient. En sortant du corset géologique des 'Bufs' de l'Iowa, ayant triomphé des roches mises sur sa route, il se met à s'étaler avec insolence (on a essayé de le corseter autrement, de l'empêcher, par des barrages, de changer soudainement d'avis sur son itinéraire, comme il en avait l'habitude depuis des temps immémoriaux ; de récentes inondations montrent qu'il ne tient pas à se laisser dompter ; en regardant dans le Sunday Times des photographies couleur spectaculaires de quelques-uns de ces bords de fleuve que j'ai connus, avec

leurs belles maisons, soudain surprises de se trouver les pieds dans l'eau (et même plus que les pieds parfois, jusqu'au menton), je n'ai pu m'empêcher de ricaner). Il résulta pour moi, un jour, de son élargissement, une difficulté imprévue.

Supposons que, quittant Cape Girardeau, vous soyez passé du Missouri à l'Illinois (pour un dernier séjour dans cet État qui descend très bas vers le sud et dont c'est là la pointe inférieure extrême) et que vous soyez parvenus à Cairo (par Thebes, Olive Branch et Cache), le Mississippi à votre droite, l'Ohio à votre gauche. Vous sentez (et vos cartes vous le confirment) que la rencontre des deux cours d'eau va se produire incessamment, et vous voulez vous trouver là pour assister à ce massif et continu événement. Sortant de Cairo tôt le matin, il vous faudra traverser l'Ohio pour faire un brin de marche dans le Kentucky, respirer son air de 'fried chicken' implicite, rebrousser chemin, et passer cette fois le Mississippi pour prendre place, un peu au nord de Bird Point, sous un bouquet d'arbres, face à la scène muette qui se déroulera sous vos yeux. De la ville de Cairo, j'avais lu la veille la description horrifiée qu'en donne Anthony Trollope dans son livre *North America*. Il y passa quelques journées inconfortables en pleine guerre de Sécession. Par une chance extraordinaire, je venais d'acheter un exemplaire de l'édition originale de son livre chez un bouquiniste trotskiste de Saint Louis (pour 1 dollar ! (je n'invente pas qu'il était trotskiste ; c'est lui-même qui me le révéla)). Par contraste avec ma lecture trollopienne, le Holiday Inn me sembla encore plus confortable que d'habitude.

Et c'est plein de zeste et de gaillardise que je me mis en route ce lendemain matin-là, dans l'aurore presque fraîche du début juillet. Seulement voilà. Quand j'arrivai devant le pont sur le Mississippi je constatai avec un grand désarroi que c'était un pont entièrement réservé aux véhicules à moteur. Il n'y avait aucun trottoir sur aucun côté et le flot des voitures était bien trop dense pour je puisse envisager un seul instant de m'aventurer sur la chaussée sans risque majeur de renversement. J'étais là, perplexe, ne pouvant me décider à tenter d'arrêter un véhicule pour me faire transporter de l'autre côté (ce qui aurait été une entorse à ma règle de conduite jusque-là respectée) ; ne parvenant pas non plus à me résigner à faire un crochet à travers le Kentucky jusqu'au ferry promis par ma carte à Hickmann, quand une voiture de police vint à passer ; qui s'arrêta ; c'était une patrouille de surveillance routière de l'État du Missouri. Un des deux flics descendit et me demanda, sans amabilité excessive mais sans agressivité, la raison de mon immobilité en ces lieux. J'expliquai. Le fait que j'aie un instant imaginé qu'un piéton pourrait emprunter ce pont pour ses propres besoins leur parut assez comique. Une idée digne d'un Européen, en somme. Quand ils eurent surmonté leur hilarité interne, ils me proposèrent, peut-être pour participer, en ces temps célébratoires, personnellement au paiement de la dette d'honneur contractée par les USA envers mon compatriote Lafayette, de me transporter de l'autre côté. Ce que j'acceptai avec empressement.

Et ils insistèrent, toujours amusés, pour se détourner encore un moment de leur route afin de me déposer à l'endroit le plus propice à la contemplation de la rencontre fluviale. C'était un lieu de promenades (motorisées) bien connu dans la région. Je les remerciai avec toute la politesse 'vieille France' nécessaire (en prenant bien soin, par prudence, d'insinuer un peu d'accent français dans mon anglais trop britannique peut-être), posai mon sac au bord de l'eau et me plongeai dans la contemplation. La matinée était douce. De l'eau, des eaux, venait une rumeur sourde, insistante, apaisante. D'innombrables visiteurs oiseaux planaient sur le (s) fleuve (s), attirés par les richesses végétales et poissonneuses que promet la conjonction des cours d'eau. Je voyais l'Ohio arriver de loin, son eau lente à la couleur chocolatée se frayait un chemin dans le courant plus lent encore, plus pâle et plus vaste du Mississippi qui l'attendait, qui se proposait de l'avalier, de la phagocyter, de la (le ?) cannibaliser, de la dissoudre, de l'assimiler, de la néantiser, de lui voler et sa substance et son élan à son propre profit, comme c'est l'habitude des fleuves avec les rivières qu'ils séduisent, épousent et forcent dans toutes les régions du globe.

Mais pendant très longtemps, pendant au moins un demi-mile, l'Ohio refusait de se perdre, de disparaître, d'abandonner cette identité qu'il avait construite avec tant de patience depuis sa naissance et à laquelle on voyait qu'il tenait beaucoup. Il (elle) s'efforçait de se maintenir intact, jouant de sa densité, de sa couleur, de sa vitesse, pour repousser le moment du mélange, et de son inévitable disparition. On aurait dit qu'il (elle) était composé d'une autre espèce de liquide, quelque chose de chimiquement différent de l'eau ; ou qu'il (elle) s'était entouré (e) d'une membrane invisible, qui le (la) protégeait du contact dangereux de son adversaire, de son séducteur, de son amant. Mais le Mississippi, à la fin des fins, était le plus fort. Il l'enveloppait, ralentissait son cours, sapait son moral, diluait ses alluvions, pâlisait le sang de ses veines boueuses. L'Ohio succombait, mourait, comme chaque minute, chaque heure, comme chaque jour depuis des milliers de siècles. Quelques miles plus bas, il n'était même plus un souvenir.

§ 6 Sous Keokuk, ayant quitté l'Iowa et pénétré dans le Missouri

Ayant quitté l'Iowa à Keokuk et pénétré dans l'État du Missouri, ayant absorbé Canton par les pieds presque sans y penser, vous êtes arrivé, lecteur, avec moi, pas bien loin de ce Quincy en Illinois (qui continue à revendiquer sa part de fleuve, et pour bien des miles encore) où nous nous sommes de conserve gavés il y a peu de saucisses à l'allemande, dans la petite ville d'Hannibal. Le moment est solennel, n'est-ce pas ? Solennel parce que vous savez, comme moi, que la ville d'Hannibal doit sa célébrité mondiale moins à

l'éléphantesque gloire d'un conquérant carthaginois et partant punique (à propos de laquelle je vous renvoie sinon au *Decline and Fall* de Gibbon du moins à l'ouvrage, un peu plus récent, de Marcel Bénabou (de l'Oulipo), intitulé *La Résistance africaine à la romanisation*) qu'à la présence, dans ses environs (présence gravée en rouge sur toutes les cartes) de la fameuse Mark Twain's cave, celle où Tom Sawyer, en des circonstances narratives effrayantes donc mémorables, surprit autrefois les bandits. Je décidai sans hésiter de m'octroyer là ma première journée de repos. (Je ne me sentais pas fatigué, mais la halte était nécessaire pour mon hommage à l'auteur des *Aventures de Tom Sawyer*.)

Reposé, nourri, ayant rendu mes hommages au fleuve, je me joignis à une troupe de visiteurs payants pour une visite guidée de la fameuse cave. La troupe en fait était essentiellement composée, en dehors de moi, d'une nichée d'écoliers de Jefferson City conduits par leurs institutrices, et d'un couple de touristes japonais, ne parlant pas un mot d'anglais et qui étaient venus là par hasard et à tout hasard, sur les conseils de la réception du Holiday Inn où j'étais descendu. La grotte, Dieu merci, était confortablement banale, et le visiteur était heureusement laissé aux bons soins de son imagination soutenue des souvenirs de sa lecture. J'étais comblé. Les japonais photographiaient à tour de bras et avec conviction, afin de ne rien laisser échapper de ce qu'ils auraient dû voir et ne voyaient pas, et pour cause. (Mais peut-être leur fais-je, dans mon ignorance, basement injure. Peut-être étaient-ils, lecteurs dans leur enfance du *Botchan* de Soseki, ainsi que de la traduction japonaise d'Emil und die Detektive, parvenus là en parfaite connaissance de cause.)

Mais les écoliers, eux, au savoir twainien visiblement encore tout frais dans la mémoire, étaient dans un état d'effervescence enthousiaste. Ils s'étaient égaillés dans les différents coins et recoins de la grotte, par petites bandes excitées. Je les voyais passer et repasser se chuchotant des messages secrets à l'oreille ; sérieux.

Et il n'était pas difficile de deviner qu'ils jouaient à leur manière le drame du conte avec le rêve, à peine dissimulé, de découvrir, encore frais comme un œuf de Pâques en chocolat, un trésor, une partie du butin des criminels qui n'aurait jamais été retrouvée. Il fallut un long moment et une bonne dose d'autorité pour les récupérer tous en bon état quoique fort poussiéreux à la fin de la visite et les rassembler à l'entrée de la cave afin de les dénombrer, avant de les entasser dans l'autobus du retour. Comme on pouvait le prévoir, au dernier moment il en manquait encore un, qu'on appela et rechercha partout avec une inquiétude croissante ; jusqu'à ce qu'il descende du véhicule où, trouvant le divertissement fort ennuyeux, il s'était réfugié presque tout de suite, et s'était aussitôt endormi.

Dans l'eau du fleuve, à Saint Louis, l'arche de Saarinen, la Gate of the West, se reflétant, produisait l'image quasi parfaite d'un ovale continu, que troublait de temps à autre le passage d'un des nombreux bateaux à aubes pour touristes passant bondé dans la matinée du Fourth of July, car on était arrivé

au jour paroxystique des célébrations du bicentenaire. La courbe calculée par l'architecte pour son monument est une chaînette, celle que dessine spontanément en l'air une chaîne métallique quand on la suspend, l'accrochant par deux points ; ou encore la trajectoire suivie par le chien fidèle quand, cherchant à rejoindre son maître qui avance en ligne droite dans le pré, il court sans cesser de diriger vers lui son regard. L'équation de cette courbe, connue de tous les élèves des classes de 'mathématiques spéciales' (et même, de nos jours, bien avant), fait intervenir le cosinus hyperbolique, dont le symbole est Ch , qui mnémoniquement rappelle 'chaînette', ce qui est bon.

C'est à cela que je pensais (ou si je n'ai pas pensé cela, j'aurais pu le faire), debout sur la rive, et contemplant dans un esprit de méditation 'haibunesque' l'imposante masse étincelante de 'stainless steel' s'élever contre l'éblouissante sphère solaire, et se rabouter parfaitement à son image aquatique dans l'eau tranquille. C'était un endroit parfait pour une des stations poétiques de mon voyage, et je n'avais pas hésité une seconde à le choisir. Cependant, si mon émotion esthétique était parfaite, il y manquait sans doute ce minuscule chouia d'imperfection nécessaire au déclenchement des agitations ruminatoires de langue qui annoncent la mise en route effective d'un poème ; car, je m'en souviens fermement, je suis resté vainement planté un très long moment devant ce spectacle sans que la moindre parole intérieure ne s'éveille dans ma tête qui demeura obstinément calme, émerveillée, béate, certes, mais vide de tout murmure, de toute syllabation. Je renonçai. Saarinen a bâti son arche d'une superposition de compartiments creux à base triangulaire (des triangles équilatéraux). Dans la cave profonde où sont les fondations, on peut acheter brochures informatives et cartes postales, et assister, toutes les heures, à la projection du film documentaire tourné au cours de la construction. Un ascenseur interne à nacelles ou godets hisse les amateurs jusqu'au sommet, où le dernier 'élément' est muni d'une vitre qui permet de regarder une minute au dehors, vers le lointain, vers le fleuve, avant de redescendre vers l'autre pied de l'arche. Dans le film, on voit le moment, final et décisif, où les deux branches de la construction, maintenues jusqu'alors par la violence séparées se sont rejointes, saisissant, immobilisant, emprisonnant la section dernière au sommet de la courbe. J'admirai.

Après Saint Louis, mon chemin traversa l'État du Missouri du nord au sud. J'abandonnai Cairo, je m'arrachai à la contemplation du rapt permanent de l'Ohio par le Mississippi, je rejoignis avec soulagement ma familière Highway 61 à New Madrid ; j'entrai dans l'Arkansas un peu avant Blytheville et enfin, après bien des miles appliqués, absorbai un petit bout de Tennessee au-dessus, dedans et au-dessous de Memphis (→ branche 1, cap.5). Dans chaque grande ville sur mon parcours (à Saint Paul-Minneapolis, à Saint Louis, à Dubuque...), je m'accordais le temps d'un séjour de plus d'une nuit, et d'une visite-récréation, non décomptée dans le calendrier de la marche. J'avais jusque-là pris des autobus des lignes municipales. A Memphis, je choisis une visite guidée au confort climatisé, qui partait de et revenait à

l'Holiday Inn où j'étais descendu. Le clou de notre après-midi fut un arrêt de quelques minutes devant la vaste demeure du 'King', de monsieur Elvis Presley soi-même, le temps pour mes compagnons d'arroser photographiquement les grilles soigneusement fermées et parfaitement banales de ce lieu, un pèlerinage déjà, quoique encore à l'époque anthume.

(Le mur de la maison de Serge Gainsbourg, rue de Verneuil, était ainsi, longtemps avant sa mort, recouvert d'innombrables graffiti d'amour ; je me demande s'il sera bientôt classé. S'il ne doit l'être, j'espère que quelqu'un en aura conservé la trace documentaire, comme document ethnographique.) Voulant marquer, moi aussi, commémorativement, cet instant dans ma mémoire, mais ne disposant pas d'un appareil à reproduction mécanique des circonstances, je me suis contenté de fredonner en mon for intérieur quelques paroles d'une chanson ancienne (que les derniers mots que j'en cite pourraient sans doute dater assez précisément) (je ne garantis pas l'exactitude parfaite de la citation) : « une p'tite MG et trois compères/ assis négligemment par-dessus la portière/ trois pépées s'avancent fort bien balancées/ qui chantent une chanson d'Elvis Presley/ aussitôt nos compères sont intéressés / par cett' nou vell' vague/».

§ 7 A Memphis, j'ai cessé pour un temps de marcher, afin de terminer mon parcours dans le delta,

A Memphis, j'ai cessé pour un temps de marcher, afin de terminer mon parcours dans le delta, et de ne pas dépasser le total de mille miles que je m'étais imposés. J'ai donc pris pour quelques étapes des bus, ne m'arrêtant que pour quelques stations urbaines, à Vicksburg, à Natchez (because Chateaubriand ; ça manquait un peu d'Indiens ; je riais dans ma barbe (virtuelle) en pensant au « A la manière de » du grand homme, où se racontent ses amours avec la belle indienne Troulala et où le vicomte étonne les sauvages par ses discours melliflues : « Je leur parlai de moi, et encore de moi »).

Mais avant de quitter la ville je fis une brève visite (pèlerinage aussi, en un sens ; en un sens aussi littéraire) à la gare. Tout au long de mon parcours, j'avais été bouleversé de voir, çà et là, entre la route et le fleuve, comme des troupeaux de bisons immobilisés en statues ruinées, des wagons, sur des voies de garage rouillées, des locomotives. Je savais que l'extraordinaire splendeur du réseau ferroviaire des USA, qui irriguait d'images et d'appels déchirants les westerns (Mon premier western, en septembre 44, à Lyon à peine libérée, avait été Pacific Express), qui avait empli de pages de rêveries mes lectures d'écolier pendant la guerre, dans les romans de Gustave Aymard, de Jules Verne, de Karl May, mes lectures plus tard des romans de Dreiser, de Dos Passos, mes visions des photographies de Stieglitz, avait terni, éclipsée,

honteusement supplantée par l'automobile et par l'avion.

Mais je voyais là, de mes yeux douloureusement là, les traces comme géologiques de cet abandon, de cette dérélition, de cette trahison. Les trains avaient cessé de plaire, d'être rentables ; ils avaient presque disparu. Et on avait tout simplement abandonné leurs carcasses en pleine nature, un peu partout. Cela me faisait mal à la vue. La gare de Memphis, immense, où on aurait pu faire tenir sans peine toutes les gares parisiennes ensemble, était muette, quasi déserte. Il n'y passait, en tout et pour tout, qu'un unique train de voyageurs par jour. Quelle tristesse ! ***

Je me suis remis en route à Baton Rouge. Je suis passé le long de quelques bayous, cherchant vainement à apercevoir les paresseux alligators recommandés par les brochures touristiques ; pas un seul ne prit la peine de sortir la tête de l'eau à mon passage. En revanche il y avait des derricks un peu partout. Je traversai Thibodeaux, d'autres localités aux noms français, d'un inintérêt stupéfiant.

Une fin de matinée je fis mon entrée dans La Nouvelle-Orléans, à travers Westwego, en l'honneur de Philippe Soupault. L'après-midi du lendemain je traversai le lac Ponchartrain sur l'immense pont (aller-retour). Je fis un tour nocturne dans le French Quarter, dans ces rues qui semblaient un mauvais remake de Pigalle, avalai sans conviction mais par sens du devoir un sandwich aux huîtres frites, un 'poo' boy'). J'avais fini.

Dans ma chambre au Holiday Inn du French Quarter (plutôt cher), la veille de mon retour, j'étais une dernière fois devant moi mes cartes des dix États, refis du doigt mon parcours afin de me persuader tactilement de la réalité, déjà récessive dans mes jambes, de mon voyage, reclassai dans mon cahier mon gros stock de cartes postales indifférentes, de bouts de notes, de vers, de poèmes abandonnés sur quart de feuille, cherchai quelque phrase finale à écrire avant de le refermer, ne trouvai rien, allumai la télé, pris un bain chaud dans le frais presque froid de la climatisation, m'endormis devant le poste de télévision allumé mais silencieux.

J'étais, vaguement, vaguement, déçu. Vaguement, vaguement aussi, déçu d'être déçu. Pourtant, je n'avais rien attendu d'exceptionnel de ce voyage. Je n'avais pas prévu qu'il apporterait un bouleversement quelconque dans mon existence. Je ne la sentais pas bouleversée.

J'étais allé, pour une fois, jusqu'au bout de mon intention. J'avais marché comme et autant que j'avais dit que je marcherais. J'avais accumulé des matériaux amplement suffisants pour mon *haibun*. Et surtout, j'avais mis sur papier, en quelques feuilles denses et nettes, le plan définitif du **Projet**, de son compagnon, le roman, l'épure finale du BIG TOUT.

Alors quoi ?

INCISES DU CHAPITRE I

14 Il s'agissait d'une rencontre. Cette rencontre serait brève et secrète *

J'ai rencontré Lorraine, 'Lor', comme il avait été prévu et décidé par elle, à sa convenance, à l'heure et à l'endroit choisis par elle, et pour le peu de temps qu'elle voulut, à Saint Louis, le lendemain du Fourth of July. C'était au début de l'après-midi. J'ai pris un bus des lignes municipales. Derrière moi une petite fille s'émerveillait : je compris, de sa conversation excitée avec ses parents, que ce voyage en autobus était un cadeau d'anniversaire ! Elle ne devait pas avoir souvent l'occasion de voyager autrement qu'en voiture. Je descendis, selon mes instructions, à l'arrêt du musée. Grand musée de Saint Louis rectangulaire, allongé, aux lourdes merveilles picturales dont je ne profitai guère. Lor m'attendait déjà. Je la reconnus aussitôt, elle me reconnut aussitôt. Pourtant, ce n'était pas moi, ce n'était pas elle. Tel est, je crois, le sens du célèbre conte d'Alphonse Allais. La rencontre au bal masqué a bien lieu entre les protagonistes qui s'y sont donné rendez-vous, mais elle a lieu vingt ans après. « Vingt ans après ! Titre ironique où notre vie / S'inscrit tout entière et le songe dévie / Sur ces trois mots moqueurs d'Alexandre Dumas / Père.../» (Aragon dans le Crève-cœur).

Elle avait soulevé le 'domino noir', le masque des années de séparation, j'avais soulevé le mien. Elle n'était pas déguisée en 'pirogue congolaise'. Elle était déguisée en encore jeune femme d'un peu plus de quarante ans (six mois de plus que moi), de la variété moitié riche moitié intellectuelle ; un tiers 'libérale' (au sens américain), un tiers indifférente, un tiers spirituelle. Elle

avait, à son retour, après les longs mois de crise, de désespoir, repris (ou pris) des études, était devenue avocate ; mari prospère, deux enfants ; sage (dit-elle). « Et toi ? » Et moi ? que dire ? je dis. Son français avait gardé les intonations presque enfantines de la jeune fille que j'avais aimée, dans les circonstances les plus invraisemblables qui sont le secret de notre existence (un peu moins de la sienne, étant données les péripéties de notre arrachement l'un à l'autre ; pour ainsi dire jamais levé de mon côté) ; il était toujours aussi hésitant.

Autrefois, ses fautes, ses hésitations, ses maladroites avaient sur moi un effet violemment érotique. Après quelques phrases, elle s'est troublée. Elle s'est mise à parler anglais, 'American-English' certes, mais 'East Coast', 'New England' même. Je n'avais conservé aucun souvenir de sa voix anglaise. J'ai répondu, comme au premier jour, en anglais, dans mon anglais anglais, qui jadis la fit rire ; dont tout s'ensuivit. Mon anglais d'étudiant d'anglais alors, pas trop imparfait, un peu cérémonieux, un peu désuet. Elle avait retenu une expression que j'avais employée (dit-elle), qui lui avait semblé incroyablement exotique dans la bouche d'un jeune Français : « brown study » ! « you said to me that night : "why are you in a brown study ?" » – « I said that ? » – « You did ! » J'avais oublié. C'est sans doute la seule fois que j'ai dû prononcer ces mots. Et j'avais oublié.

Elle m'avait retrouvé on ne peut plus simplement, par hasard, dans une bibliothèque, par mon premier livre ; avec quelques années de retard, bien sûr : la France était loin de ses préoccupations ; la poésie française encore plus. La retrouver, pour moi, aurait été plus difficile. Elle ne me demanda pas si j'avais essayé. Je ne lui dis pas que je n'avais pas essayé ; je ne lui dis pas non plus que j'avais essayé. J'avais souvent imaginé notre rencontre, sans doute ; souvent. Les premières années. Plus ensuite. Elle m'avait non pas oublié, mais gommé de sa vie (dit-elle). « Absolutely ! » La brusque découverte de mon nom sur un livre avait été un déclic, une impulsion de curiosité. Elle avait écrit le jour même, sans se donner le temps de réfléchir, de reculer. Quand j'ai répondu, elle avait commandé mon livre, l'avait parcouru sans rien comprendre (dit-elle) ; sinon qu'il y avait un poème pour elle (qu'elle ne comprenait pas non plus). J'ai dit : « Who cares ? » Elle a souri. Notre dernière rencontre d'autrefois avait été plutôt dramatique, la première plutôt bizarre ; elle avait choisi cette date anniversaire-là, la finale, plutôt que l'autre ; elle ne me dit pas pourquoi. Pourquoi avait-elle voulu me revoir, pourquoi à ce moment, pourquoi pour une seule fois, pourquoi si peu de temps, pourquoi incognito, pourquoi là ? ; pourquoi ai-je accepté ? je ne sais pas. Je n'ai pas su et je ne sais toujours pas. Nous ne nous sommes jamais revus.

20 – Suffit ? **

– Suffit ?

– Non. Est-ce bien tout ? est-ce le tout de l'intention du voyage ?
– Ce n'est pas assez chargé comme ça ?
– Peut-être ; là n'est pas la question ; en question est le fait. Disons donc : mais encore ?

– En effet, il y avait un *quatrième lieu* des motifs.

Puisque j'aurais tout mon temps, sans distraction autre que celles offertes par la descente du fleuve, je mettrais au point de manière définitive (en tout cas provisoirement définitive) le plan du projet de poésie, le plan du **Grand Incendie de Londres**, le plan de l'articulation du tout (mathématique et poésie ; prose ; le **Grand Tout, ou BIG TOO**) non seulement de manière statique, mais dans son mouvement (plus ou moins son ordre de mise en route, le déroulement de son exécution ; et celui d'une présentation de ses résultats).

– C'est beaucoup pour une seule marche.

– En effet.

– Et alors ?

– Je m'y suis tenu, strictement. Je suis revenu avec un plan très précis.

– Il est où, ce plan ?

– Il était dans ma tête ; et dans mon cahier de voyage.

– Et plus tard ?

– Plus tard ? à la corbeille à papier.

– Pas tout à fait.

– Pas tout à fait, c'est vrai, puisque j'ai mis à jour une Description du Projet, en 1979, qui utilisait ces plans.

– Mais.

– Mais : cette description n'était que partielle ; et surtout elle gommait l'essentiel. Non seulement ce qui faisait du **Projet** ce qu'il était, mais aussi qu'il était une partie d'un **Tout**. Je répète par conséquent : plus tard, corbeille à papier.

– Donc.

– Donc ce que vous lisez dans cette branche, la branche 5, est une reconstitution, un exercice de la mémoire.

– Pas seulement. Pas assez.

– Pire : une reconstruction, en partie conforme au souvenir, en une autre partie délibérément anachronique.

– Autrement dit.

– Si c'était à refaire, je le referais différemment.

Car non seulement cela, ce magma mégalomane, n'a pas eu lieu, mais si cela avait été, il eût fallu que ce fût différent ; de l'irréel au carré, pour ainsi dire.

– Pour ainsi dire.

– Avant d'entrer proprement avec toi dans le récit du voyage, une dernière question : pourquoi ?

Pourquoi tout cela, toutes ces pages ?

– Celles-là ?

– Celle-là, et les précédentes, les branches 1, 2, la branche 3 et sa double continuation (ou fin), les branches 4 et 5 ; et, peut-être, la branche 6.

– Je ne sais pas.

– Allons, allons.

– J'insiste. Je ne sais pas. J'ai commencé (et recommencé au moins deux fois dans la même visée exprimée dans les mêmes termes) avec une intention qui me paraissait simple. Je me cite : « Pour tenter d'expliquer (et simultanément de m'expliquer à moi-même) ce que cela sera, il me faut d'abord dire ce qui aurait pu être. » (A ce moment-là, le premier en prose, le futur (ce que cela sera) désigne cette prose qui est supposée expliquer ce qu'elle aura contenu, signifié, raconté, à mesure qu'elle le racontera, en s'approchant de plus en plus (par approximations successives) d'une définition, qui ne sera pas dite avant sa fin (ou presque la fin ; ou pas dite du tout ; les différentes issues sont possibles) mais que j'ai en tête (elle ne m'a pas quitté). Et d'abord elle dira « ce qui aurait pu être » ; autrement dit non seulement ce **BIG TOUT & TOO** magmatique dont je continue de parler (*Roman, Projet ; autre chose aussi que je ne veux pas dire*), mais quelque chose de plus, qui n'est pas précisé plus avant : « et il ne s'agit pas seulement d'un Roman et d'un Projet ».

– Il s'agit de quoi, alors ? d'une autobiographie ? s'ajoutant, se superposant au récit de 'ce qui aurait pu être' et à celui, simultanément en partie et en partie ultérieur, de 'ce que cela sera' ?

– Pas exactement. D'un côté, en ce qui concerne l'apparence autobiographique de nombreuses pages (et je préférerais d'ailleurs parler non d'une autobiographie mais d'un Mémoire. Le vocabulaire ancien est plus proche de ce que j'ai, à ce moment de commencement, en vue : écrire un Mémoire, et d'un genre particulier ; un Traité de la faculté de mémoire composé à partir d'un exemple, le mien. (De la même manière, je préfère le genre, ancien également, des Vies à celui qui prévaut aujourd'hui : ce qu'on appelle des biographies ; la différence n'est pas seulement terminologique)) il me faut dire que la narration d'une vie qu'elles offrent est non seulement partielle mais délibérément trouée d'un silence. D'un autre côté, au commencement de l'écrire je n'ignorais pas que l'effort d'**élucidation** auquel j'allais me livrer (et longuement ; j'ai su tout de suite qu'il serait long) allait mettre en jeu plus qu'une délinéation de ruines. J'allais raconter, mais aussi reconstituer d'une manière imaginative. C'est dire que la démarche serait apparentée à celle du roman, à celle de la fiction.

Mais je ne parlerai pas d'autofiction. L'autofiction (qu'est généralement l'autobiographie) est beaucoup trop fictive pour mon goût. Elle a pour centre un personnage supposé identique à celui qui raconte. Le terme 'fiction' est alors accolé à 'auto' pour montrer que, ma foi, on sait bien qu'il n'est pas possible de dire le vrai biographique de sa propre vie ; que, volens nolens, on affabule ; que l'individu 'vrai' n'est pas ce que l'auteur nous dit qu'il est. Il se

trompe, et nous trompe. Il trompe, tel l'enfant d'éléphant, énormément. Mais, dans mon livre, le 'je' qui raconte n'est pas 'moi'. Ce 'je' qui dit 'je' n'est pas 'une relation qui se rapporte elle-même à elle-même, le 'je' de la prose (de la mienne ou de celle du roman) est un rapport au lecteur.

– Gardons notre sang-froid, please.

– D'accord. Il se trouve, vingt ans passés ou presque, et beaucoup, beaucoup de pages écrites, que rien de tout cela n'est clair : Ce que cela ('Le grand incendie de Londres' d'après la chute, que vous lisez) a été (au moins dans son état présent, toujours inachevé) ne ressemble qu'assez peu à ce que cela devait être. Et ce qu'aurait pu être le conte de ce **Tout** (*Roman, Projet*, compliqués de leur 'supplément' non précisé), non seulement n'est pas venu 'd'abord', a occupé la plus grande partie du récit et de ses diversions, mais encore n'a cessé de se modifier à mesure que je le disais (dans son histoire, son avant-histoire, et ses modalités). Il s'ensuit que si j'avais, en commençant, une réponse claire à la question « pourquoi ces pages ? », je ne peux pas la répéter aujourd'hui, après toutes ces pages. Je dois dire : je ne sais pas. Et je le dis.

34 La gare de Memphis, immense, où on aurait pu faire tenir sans peine toutes les gares parisiennes ensemble, était quasi déserte. Il n'y passait qu'un unique train de voyageurs par jour. Quelle tristesse ! ***

« Peut-être le bonheur n'est-il que dans les gares », dit Charles Cros, au dernier vers d'un de ses merveilleux dizains réalistes (ou 'vieux coppées' en l'honneur, si l'on peut dire, de François Coppée) de l'Album zutique. Je n'irai certes pas jusque là, mais il est vrai que les gares ont le plus souvent été, dans ma vie, des lieux de bonheur. C'est peu dire que j'aime les gares. Je les adore. La gare de Memphis, pour cette raison, m'apparut d'autant plus triste. Je ne me souviens même pas de l'endroit exact où elle se trouvait. Il me semble que j'ai erré pour m'y rendre, dans une région en deshérence de la ville, comme c'est le cas dans la plupart des villes des USA. Le train, autrefois, comme dans les principales villes d'Europe (à l'exception de celles qui, telle Orléans, Tours ou Amiens, par méfiance refusèrent le passage en leur sein du « taureau de fer qui mugit et qui fume » (Vigny), entraînait dans le cœur même de New York, Chicago ou Saint Louis. La défaveur dans laquelle est tombé ce moyen de locomotion au vingtième siècle (supplanté par l'automobile et l'avion) a rendu les gares américaines encombrantes et presque entièrement inutiles. L'abandon des centres-villes par les classes moyennes n'a rien arrangé. Le plus souvent, avec l'architecture monumentale qu'elles arboraient au temps de leur splendeur, elles semblent des cadavres de baleines géantes échouées sur des plages dont l'océan s'est retiré depuis des siècles. Même Grand Central, dans Manhattan, qui conserve de l'animation, est un récipient bien trop large pour les quelques trains qu'elle reçoit.

Parmi les nombreuses gares que mon souvenir thésaurise, j'aime

spécialement celles qui ont de l'ancienneté. Le poème de Cros, qui a plus de cinq quarts de siècle, parle de la gare de Lyon. Et ce n'est pas seulement par manie d'être en avance que, quand j'y viens, ces temps-ci, assez régulièrement attendre une voyageuse arrivant de Nevers, j'y pénètre (à pied, par la ligne 14 du métro, ou la ligne d'autobus 20) avec pas loin d'une heure de marge. (C'est parfois heureux, car je m'y suis déjà retrouvé un jour, sans réfléchir, alors que j'aurais dû aller gare de l'Est, et mon avance confortable m'a permis de réparer à temps mon erreur.) Bien sûr, mon anglomanie confirmée me rend spécialement sensible aux gares londoniennes : Victoria, Waterloo, Paddington, King's Cross, Liverpool Street Station...

Tant de fois, j'ai senti ma poitrine serrée de joie alors qu'un train venant de Douvres (ou maintenant, aux temps de l'Eurostar, directement de la gare du Nord) traversait lentement, très lentement un pont sur la Tamise avant d'aborder, solennel, le quai d'arrivée. Je préférerais, c'est vrai, que les gares soient restées semblables à ce qu'elles furent au moment de l'élévation des plus majestueuses d'entre elles, à l'époque victorienne, à l'heure architecturale du Perpendicular Gothic. Ne furent-elles pas de véritables cathédrales, aux fidèles innombrables ? Leurs quais, leurs salles d'attente, leurs consignes, leurs bureaux d'objets trouvés n'ont-ils pas recueilli depuis le milieu du dix-neuvième siècle plus de confessions, d'invocations et de prières que les églises ? J'ai, pour cette raison, l'ayant connue très jeune, souffert de voir, pendant l'ère 'Pradel' (nom du maire qui porte la responsabilité principale du crime), la gare Perrache, à Lyon, défigurée de l'horrible invraisemblablement moche verrue d'une construction plaquée sur sa belle façade ? Découvrir, en 1990, la gare de Leipzig, telle qu'elle était, je crois, à sa naissance, en 1839 (une des toutes premières en Europe), a été un choc esthétique de première grandeur (j'ai peur de la 'modernisation' qu'on lui prévoit). Je prends bien soin, maintenant que la British Library a assassiné ma salle de lecture de bibliothèque préférée, celle de Panizzi, au British Museum, de passer un bon quart d'heure de l'attente de l'ouverture de la nouvelle (qui est moins déplaisante qu'on ne l'a dit et qu'on ne pouvait le craindre) à St Pancras, la gare jumelle de King's Cross. Je ne cesse de m'émerveiller de ses dimensions, de la hauteur de sa voûte, des ornements de sa façade ; assis sur un banc devant les quatre quais (j'exagère peut-être, mais il n'y en a pas beaucoup plus) d'où partent/arrivent par journée une demi-douzaine de trains au plus de/vers Leicester ou Nottingham, je savoure son incongruité. Je sais qu'elle va disparaître, avec l'arrivée de la ligne grande vitesse prévue pour 2006 ; et cela redouble mon attendrissement.

Arriver dans une grande ville, y entrer, depuis le train, n'est plus l'aborder à pied, par ses portes. C'est sortir d'une gare. (L'aéroport, en fait (je le sens ainsi) me prive de cette sensation. Je vois avec intérêt, parfois, quand le temps est clair, une ville paraître, du haut des airs, mais c'est, pour moi, seulement du tourisme (il est vrai que mon premier trajet en avion fut en 1959 et j'avais vingt-six ans passés).) Avant, on a profité de l'approche. Il en est de

toutes sortes. Une ville à plusieurs gares, comme Londres ou Paris, offre des arrivées très contrastées. J'ai (ou j'ai eu ; tout cela s'oublie) une connaissance assez approfondie du paysage des abords de trois gares parisiennes : Montparnasse (celle d'autrefois, dans les années soixante) ; Austerlitz ; et Lyon. J'arrivais gare Montparnasse en rentrant de Rennes, où j'enseignais, gare de Lyon venant de Dijon (où j'ai enseigné ensuite), gare d'Austerlitz lors de retours de vacances près de Carcassonne. Dans chaque cas (les deux premiers surtout), une certaine impatience m'amenait à scruter avec attention les progrès du train vers sa destination terminale. Ayant enregistré, après plusieurs voyages, les distances (ferroviaires) exactes (à l'hectomètre près) de différents lieux identifiables dans le paysage banlieusard (la longue courbe de Montlhéry, ou 'Cuir Center' quand on se dirige vers la gare de Lyon, par exemple), je supputais selon diverses hypothèses de ralentissement accéléré ou pas (et même d'exaspérants arrêts, où les deux minutes raisonnables d'avance qu'on aurait eues si le train avait continué même lentement, se perdaient, devenant même parfois, un comble, du retard) l'avance ou le retard du train par rapport à l'horaire prévu. En ces cas-là, comme d'autres voyageurs, je me préparais à l'avance à la descente, gagnant les premiers wagons et jouant à un pile ou face (intérieur) pour choisir de quel côté du train se ferait la descente. (Il est difficile, même quand on prend souvent le même train, le même jour de la semaine, d'être assuré à l'avance du résultat, étant donné les habitudes regrettables de la SNCF de changer sans cesse les voies où seront 'reçus' (comme on dit aujourd'hui) ses trains (et de le décider souvent au tout dernier moment).) (Les trains de banlieue ne procurent pas ce genre d'expérience. J'ai bien connu ceux de Saint-Lazare (autrefois, très autrefois, quand j'attendais mon amoureuse venant de Bois-Colombes, ou la reconduisait, toujours à l'heure du dernier train (qu'elle ne rata jamais, la brute !); plus tard, entre 1970 et 1990, quand je professais à l'université de Paris-X Nanterre).)

Dans les villes moyennes et petites, on arrive généralement comme dans les grandes. Mais il n'est pas désagréable non plus que la gare soit un peu excentrée ; on marche vers la ville, on l'approche, on entre. (A Carcassonne, par exemple, on franchit le canal du Midi, chef-d'œuvre de Riquet et inspiration d'un magnifique poème de Cros («Le liquide chemin de Bordeaux à Narbonne, / Qu'abreuvent tour à tour et l'Aude et la Garonne / Le liquide chemin, bleu, bordé d'arbres verts, / Que Riquet dut rêver et que chantent mes vers/»)). A Cambridge, il faut marcher un bon mile avant de se trouver au bord de la Cam, et d'arriver à Trinity Lane, que hante le souvenir de Bertrand Russell. Mais ce n'est pas désagréable.) On sort de la gare, on voit les hôtels autour de la gare, on consulte le plan, on savoure le premier contact avec la singulière atmosphère urbaine propre à cette ville-là, différente de toutes les autres ; on repère les parcs et jardins (je m'intéresse plus aux jardins qu'aux monuments et musées), on respire un bon coup, et on va. J'ai un faible pour Édimbourg : la Waverly Station ; on monte et Princes Street est devant soi,

avec le Scott Monument. La gare Saint-Charles, à Marseille, c'est pas mal non plus : les cent et quelques marches de l'escalier qui tombe (plus qu'il ne descend) vers le port, où Julien fit sa célèbre performance poétique de chutes successives (je ne l'ai pas vue ; je me l'imagine (et je pense qu'elle n'aurait pas été pertinente dans un autre endroit, aux marches du Sacré-Cœur, par exemple)). Les gares les plus récentes me paraissent, elles, avoir été jetées dans le paysage, au petit bonheur (techniquement justifié, sans doute, mais pas plus).

34 La gare de Memphis, immense, où on aurait pu faire tenir sans peine toutes les gares parisiennes ensemble, était quasi déserte. Il n'y passait qu'un unique train de voyageurs par jour. Quelle tristesse !

*****bis(autre version)**

J'imaginai la même scène, la nuit. Une grande gare, quasi-déserte. Une immense gare de triage. J'y pensais avec plus de fascination (avec une horreur attirante) que de désolation. Je me souvenais d'une étrange nouvelle de Dickens, L'embranchement de Mugby. Un voyageur arrive dans une gare inconnue. Il est 3 heures du matin. C'est une nuit de tempête. Un unique employé, le 'lampiste', dit : « trois minutes d'arrêt ». Le voyageur descend. Il n'a pas prévu de descendre à Mugby (à ce qu'il me semble : je n'ai pas le texte anglais sous la main ; j'ai copié seulement quelques passages de la traduction de 1879 à la Bibliothèque). Mais il descend du train, avec ses bagages. Il n'a pas peur. Il est fasciné : « Cet embranchement de Mugby [le mot anglais est 'junction'], pendant les heures de la nuit, était un endroit vraiment singulier, tout rempli de vaporeux fantômes. Des trains de mystérieuses marchandises, recouverts de bâches qui avaient l'air de grands draps mortuaires, semblaient fuir la clarté des quelques lampes restées allumées, à la façon des criminels, et comme si le lugubre chargement qu'ils portaient avait été secrètement et traîtreusement mis à mort. Ils paraissaient poursuivis par d'innombrables wagons de houille qui, semblables à des détectives, allaient où ils allaient, s'arrêtaient quand ils s'arrêtaient, et rétrogradaient lorsque les coupables wagons rebroussaient chemin. » Je saute. Il faudrait tout citer, comme disait Aragon. Mais vous pouvez lire vous-mêmes l'original ou la traduction. Plus loin dans la nouvelle, le voyageur, du haut d'un pont, contemple le spectacle de l'enchevêtrement des voies : « Il y avait une telle diversité de voies ferrées, qu'il lui semblait que toutes les compagnies réunies eussent fait de cet endroit une exposition générale des ouvrages d'une espèce très originale d'araignées souterraines, fort habiles à filer le fer. Un grand nombre de ces lignes avaient d'ailleurs de si bizarres parcours, se croisaient en tous sens et faisaient tant de courbes que l'œil finissait vraiment par s'y perdre. Il y en avait qui semblaient destinées à s'étendre indéfiniment, et qui tout à coup y renonçaient et s'arrêtaient devant une barrière, quand elles n'entraient pas jusque dans un atelier. D'autres,

pareilles à un homme en état d'ivresse, allaient en ligne droite pendant un moment, puis, soudain, pirouettaient sur elles-mêmes et revenaient à leur point de départ. [...] Plusieurs étaient en bon état d'entretien, et leurs rails brillaient comme de l'acier bien poli, tandis que d'autres, au contraire, étaient couvertes de cendres, rongées par la rouille et servaient de refuge aux brouettes de rebut placées là les jambes en l'air et s'y livrant à la paresse. Cet immense tohu-bohu n'avait, en vérité, ni commencement, ni milieu, ni fin ; c'était un sens dessus dessous universel. »

A Memphis, je n'avais pas, bien sûr, le texte de la nouvelle sous la main, et je me souvenais seulement de la grande impression qu'elle m'avait faite quand je l'avais lue, un quart de siècle plus tôt. En le relisant il y a trois jours, en vue d'en extraire quelque image adéquate à mon récit, j'ai été frappé du caractère des comparaisons-métaphores que Dickens accumule pour sa description. La première nuit de son séjour à Mugby, quand il est encore sur le quai, dans la nuit, percée seulement de la lueur de la lampe de l'employé, le voyageur a une hallucination : « Tandis que le voyageur attardé continuait sa marche un autre train, un train fantôme, passa près de lui dans la nuit sombre ; celui-là, c'était sa propre vie. Sortait-il de la tranchée profonde ? Émergeait-il du tunnel ? Je ne sais, mais il n'en arrivait pas moins, d'une allure furtive et voilée par les ténèbres du passé. » Et le lendemain, « regardant du haut du pont, et passant sa main droite sur les rides de son front, ces rides semblèrent s'y multiplier à vue d'œil, comme si les lignes ferrées se photographiaient d'elles-mêmes sur cette plaque sensible ».

Où veux-je en venir par cette citation ? A ceci que l'embranchement de Mugby, tel que le découvre et le ressent le voyageur de Dickens, et plus généralement un réseau ferroviaire, offre une bonne nouvelle image de ce que voudrait être l'expérience de la mémoire que je m'efforce d'imiter dans la mise en mots. Cette image est plus complexe que celle que j'ai présentée jusqu'ici au lecteur. Si les différentes parties du réseau ferré que constituerait, dans quelque chapitre, mon récit, lui étaient proposées, il faudrait prévoir aussi la circulation des trains sur les lignes, offrir un 'Chaix' de lecture. Je m'y emploie (**version longue**, bien entendu (ce n'est pas simple ; le mode de présentation n'est pas évident)).

CHAPITRE 2

Mnémosyne

§ 8 Après un long moment, une jeune fille à l'air revêche descendit des hauteurs de la bibliothèque,

Après un long moment, une jeune fille à l'air revêche descendit des hauteurs de la bibliothèque, tendit sans un mot à la réceptionniste un paquet enveloppé négligemment d'un papier brun, et remonta aussitôt les escaliers, témoignant par le mouvement même de ses hanches et de ses fesses irritées au sein de son jean's étroit le désagrément que lui avait occasionné ce déplacement forcé, qui avait à l'évidence interrompu une matinée des plus studieuses dans ce saint lieu du savoir. Je sentis que je porterais peut-être la lourde responsabilité d'un ph.d. retardé (dans le meilleur des cas).

Je faillis lui dire de reprendre son paquet. Mais cela n'aurait servi à rien, puisque le mal était fait. Avant de me remettre la précieuse offrande en échange de quelques livres sterling, la dame aimable qui m'avait reçu et avait sans hésiter accepté de ne pas s'offusquer de mon insolite démarche me demanda si je voulais bien lui laisser mon nom et mon adresse car, me dit elle, « le Professeur Gombrich aime savoir qui achète son livre ».

Ce livre, qu'assis sur un banc ensoleillé de Russell Square je dépouillai de son enveloppe pour le contempler dans toute sa majesté bleu sombre, pesante et cartonnée, d'amples dimensions, était le *Mémoire* qu'E (rnst) H. Gombrich, l'éminent disciple, a, en 1970, consacré à son maître : une biographie 'intellectuelle' d'Aby Warburg, l'homme qui, au début du vingtième siècle, révolutionna l'histoire de l'art de la Renaissance (et l'histoire de l'art tout court, par la même occasion).

Sa lecture m'avait été recommandée trois ans auparavant par Giorgio, qui avait étudié une année entière au 'Warburg' (l'institut, alors encore abrité par l'université de Londres, à deux pas de la British Library). Désespérant de le

trouver dans une librairie, n'ayant reçu aucune réponse de l'institut à ma lettre, respectueuse et désespérée, de candidature à son achat *, je m'étais décidé à venir à Londres essayer de le débusquer sur place. J'étais ravi d'être arrivé si facilement à mes fins.

J'espérais trouver dans ce livre des lueurs sur le mystérieux 'dernier projet' de Warburg, le projet dit Mnemosyne. Cette œuvre, appris-je avec émotion, devait avoir la forme d'un 'atlas photographique'. Dans son état ultime, elle comprenait l'assemblage, en une quarantaine de tableaux composites, d'un millier environ d'images. Gombrich, dans son livre, reproduit deux de ces tableaux : l'un, au tout début de ce qui devait être une séquence mystérieusement ordonnée, est consacré au rapports du macrocosme et du microcosme ; l'autre, au motif warburgien dit *Nympha*, une image qui avait 'captivé' (capturé) l'imagination du maître (moderne) de la mémoire plus de trente ans auparavant.

J'ai lu le livre en plusieurs soirs, dans ma chambre d'été au Crescent Hotel, Cartwright Gardens, London **. Ce que j'en ai retenu pour être dit ici n'a rien à voir avec le contenu et les nobles et imposantes intentions de l'entreprise warburgienne elle-même. J'en ai fait, tout bêtement, une sorte de transposition qui était destinée à servir de modèle à mon propre **Projet**, alors approchant de sa phase préparatoire finale. Je vis, en une vision intérieure très géométrisée, le projet de 'Mnemosyne' comme un art de mémoire à double entrée : la mise en représentation spatiale de tout le mouvement de la mémoire propre de l'homme Warburg et, dans le même moment, de la mémoire de l'art comme étant (l'art) mémoire de soi-même dans ses rapports au monde. Et c'est pourquoi il y aurait dans mon **Projet** deux traités de mémoire, composant un double, celui de ma mémoire de poésie et celui de la poésie comme mémoire. Et c'est pourquoi il y aurait, aussi, une représentation spatiale en images du **Projet**, de son architecture de poésie en poèmes, le **Projet de Poésie** ; les poèmes étant organisés combinatoirement, selon les modes résultant de mon **Projet de Mathématique**.

On s'étonnera peut-être du fait que je me sois contenté d'un livre, et de deux images dans ce livre, pour parvenir à des conclusions programmatiques aussi péremptoires. Je plaiderai, bien sûr, l'irresponsabilité ; non seulement justifiable mais en fait indispensable à mon intention. Je n'aurais en effet aucunement à m'engager dans l'examen approfondi de la saga et de la méthode warburgiennes pour en extraire et exploiter l'idée illuminante que je venais d'avoir. J'emprunterais uniquement une démarche abstraite, et une visée.

J'étais alors pénétré de la découverte, que je pensais avoir faite quelques années plus tôt, de rapports privilégiés et originaux de la poésie avec la mémoire. Il était naturel dans ces conditions que le mot 'Mnemosyne' m'attire, naturel que je mette le rêve warburgien en parallèle avec la tradition des Arts de mémoire, qu'un livre de Frances Yates m'avait (lecture toute proche) révélés. Je n'avais, pensais-je, que faire de l'histoire de l'art. Telles

ont été les excuses dont je me suis alors, assez paresseusement il faut bien le dire, contenté.

§ 9 Il reste que rien n'aurait dû m'empêcher d'aller voir d'un peu plus près la fameuse bibliothèque de Warburg,

Il reste que rien n'aurait dû m'empêcher d'aller voir d'un peu plus près la fameuse bibliothèque de Warburg, pour ajouter à ma collection de salles de lecture une nouvelle acquisition. Or ce n'est point ce qu'alors, pendant ce séjour à Londres, je fis. Mais la raison de cette omission est différente de celles que je viens de donner, quoique pas indépendante de mon **Projet**. Mon **Projet de Poésie**, ai-je dit, approchait de son commencement.

C'est à dire que je pensais avoir à peu près décidé de ce qu'il serait, et par conséquent j'allais devoir bientôt me mettre à sa mise en œuvre. Je le décrirai, sommairement et ultimement, dans ces pages. Il en était de même du **Projet de Mathématique**. En fait c'était lui, en premier, dont les plans avaient été posés, et fixés (comme je l'ai expliqué dans la branche 3, deuxième partie (se reporter aussi dans la même branche, à la suite alternative à la première partie)). (Du moins si ces deux suites en prose vous sont accessibles.)

Mais je devais, simultanément, penser à ce que serait le roman que je m'étais persuadé que j'écrirais, **Le Grand Incendie de Londres**. De temps à autre, à l'occasion d'une nouvelle découverte romanesque, ou d'un événement de ce qu'on appelle, je ne sais trop pourquoi, la vie, je me laissais aller un court temps à l'imagination d'une construction narrative adéquate au **Projet**.

Le but était clair, depuis le début (un rêve (→ branche 1, cap.5, passim)): raconter le **Projet**, selon l'une des manières que propose l'histoire de la forme-roman, qui est : raconter avec mystères. Certes, mais plus précisément, quels mystères ; et comment ? Après la lecture du Gombrich, en effet, je m'étais dit un matin : « Aujourd'hui, je vais au 'Warburg'. » « Mon statut professionnel de professeur de mathématiques en université me permettra, sans doute, d'y entrer comme lecteur. Je me pénétrerai de l'atmosphère de 'Mnemosyne'. J'interrogerai l'esprit de Warburg qui règne en ce lieu, qui plane, on le sait, étant donné les principes de constitution de cette bibliothèque, sur chaque livre choisi par lui. Cela ne pourra qu'être favorable à mes desseins. »

Et cependant, parvenu de nouveau au pied de l'escalier, au moment de m'adresser une nouvelle fois à l'aimable dame qui m'avait procuré le livre, je fis brusquement demi-tour. Car il m'était venu en cet instant une autre idée, singulière.

Supposons, ai-je pensé soudainement, une secte. Supposons cette

bibliothèque le lieu de rencontre de cette secte ; une secte vouée au savoir. Mais attention ! pas n'importe quel savoir : le savoir le plus vénérable, le savoir antique des pythagoriciens. Et serait de plus en cause une version contemporaine, dans Londres, de la secte pythagorique. D'ailleurs, dans ma fiction, s'étant perpétuée sans interruption depuis le fatal incendie de Crotone dont parle quelqu'une des *Vitae Pythagoricae* antiques. Cependant ne serait pas simplement impliqué le savoir antique pythagoricien au sens classique. Ce serait trop flou ; et en même temps trop sage. Chaque génération, sous la conduite de chaque nouvelle incarnation de Pythagore lui-même (le premier de tous les 'Pythagore' serait considéré contemporain de l'apparition de l'*homo sapiens sapiens*) ***, a ajouté sa propre contribution (ajouts et corrections) à la couche initiale des vérités, des découvertes, des préceptes sur lesquelles une seule fois, dans l'histoire, une faible lueur de dévoilement a été jetée (par Diogène Laërce, ou par Jamblique, par exemple).

Ceci posé quelqu'un, le héros du roman, est à la recherche, part dans la quête de ce savoir. C'est une quête. Et, voyez-vous (surprise ! surprise !), c'est aussi une quête amoureuse. Quelqu'une fait partie de la secte ; quelqu'une que quelqu'un (le quelqu'un en question) aime. Le roman sera le récit de la quête. J'étais plongé, il faut le dire, alors jusqu'au cou (jusqu'aux yeux) dans les romans de la Matière de Bretagne (en vers ou en prose : Chrétien de Troyes, Lancelot en prose, ...).

Au bout de la quête il y aurait le graal du savoir, son énigme.

§ 10 Je jetai en quelques bribes de cahier l'ébauche d'un Grand Incendie de Londres pythagorique

Je fis demi-tour sans un mot. Je jetai en quelques bribes de cahier l'ébauche de ce qui serait **Le Grand Incendie de Londres**, un 'Grand Incendie de Londres' à trame pythagorique. Ce n'était pas le premier essai de début de mon roman ; il devait, dans ces années, y en avoir plusieurs autres. Le seul trait commun entre eux était le titre. Certains de ces 'grands incendies' eurent des plans assez détaillés. (Plus que des plans, même quelquefois : des chapitres.) Cela dura jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus aucun.

J'insiste sur celui-là plutôt que sur les autres, pas seulement parce que c'est lui qui s'imposa à ce moment de mes ruminations, mais parce qu'il contenait un 'thème' assez fréquemment présent dans mes tentatives. Non pas tant celui, banal, de la compagnie secrète, qui encombre l'histoire de la forme-roman et que j'adoptai par allégeance à la forme. Mais il se trouve que je disposais d'un modèle tout naturel pour le rôle de la société secrète ; qui avait l'avantage d'être intimement lié au fonctionnement, sinon à la substance, de mon **Projet**, aussi bien dans sa branche mathématique que dans sa branche de poésie. Ce modèle, on le verra plus loin. En outre, ce qui est peut-être le plus

important, c'est ce plan romanesque-là que je finis par décider de mettre en route, en même temps que les autres parties du **Projet**, quelques jours avant de décider de n'en mettre en route aucun ; assassinant le **Projet** par la même occasion.

Mais revenons au moment (prolongé) de sa conception. Je sortis dans l'éblouissement d'une lumière d'été et je me mis à marcher sans y penser à travers les rues londoniennes en direction de Kensington Gardens ****. J'avais besoin d'herbe, de tranquillité herbeuse pour secouer mentalement l'image fictionnelle que je venais de concevoir.

Une secte, pensais-je ; une secte ; donc. La poursuite de son amoureuse amènerait le héros à chercher à déchiffrer le sens du secret de la secte pythagorique. L'énigme ultime étant par essence indéchiffrable, il lui serait opposé des mystères ; et à ses mystères les aventures de sa quête proposeraient de variables, perplexantes, décevantes ou faussement illuminantes solutions. L'aventure lui présenterait aussi le degré le plus élevé des obstacles : puzzles, devinettes à résoudre.

Mais c'est la secte elle-même qui, tout en l'accueillant dans son sein, se montrerait la plus acharnée à lui dissimuler le chemin vers le but véritable. Et quand je dis la secte, la société secrète, c'est bien entendu par son chef que je veux surtout la représenter, par le personnage Pythagore lui-même, qui serait aidé dans son action par les membres d'un noyau secret intérieur à la société secrète elle-même (secret dans le secret). Comme la vie de chaque incarnation de Pythagore a une dimension temporelle excédant l'ordinaire vie humaine, il faudrait se perdre dans les entrelacements étranges de la durée.

Posons ici une distinction essentielle à la compréhension de tout mon récit, depuis ses débuts. Je distinguerai trois niveaux d'obscurité. Cette distinction n'est pas clairement justifiée 'en langue', d'après les usages et les dictionnaires. Je la pose pour moi, pour les besoins de ce que je raconte (je n'ai pas, à tort, explicité suffisamment cette distinction dans la branche 1 ; il y a même du flottement entre mon avertissement et le chapitre 5, où j'emploie pour la première fois les mots 'énigme' et 'mystère' comme je veux les faire entendre ici).

Le premier étage (ou échelon sur une échelle de difficulté) sera celui de la **devinette**, du 'puzzle': ainsi la célèbre devinette du sphinx dans le conte d'Œdipe. La devinette a une solution, qu'il faut deviner ; et qui doit être justifiée. Difficile ou pas, elle a une solution, pas trente-six. Au deuxième niveau on trouve le, les **mystère (s)**. Les mystères sont des réponses proposées, et posées, à une question obscure. Les réponses qu'on peut et doit donner aux mystères, qui sont des solutions de ces mystères, ne sont pas nécessairement uniques, ni justifiables en raison, ni telles qu'elles entraînent, avec plus ou moins de force, la conviction. Le conte d'une religion, quelle qu'elle soit, propose des mystères ; et leurs solutions (souvent antagonistes entre elles). La nature, en son grand livre énigmatique, annonce pour nous des mystères. Il est nécessaire, devant la nature, de lire les événements du monde

comme des mystères ; pas comme des devinettes ; nécessaire de leur trouver des solutions.

Enfin, plus haut encore dans l'échelle de l'obscurité (ou plus bas si on renverse l'échelle) il y a ce que je nommerai, moi, **énigme**. Une énigme est un élément maximal dans l'échelle ordonnée des interrogations sur le monde. Dieu est une énigme ; le Graal est une énigme. L'amour, l'Amors des Troubadours, est une énigme. L'inconscient est, à ce qu'on me dit, une énigme. Je pose alors un axiome : **Une énigme n'a pas de solution**. On peut approcher les énigmes par des mystères, fixer les mystères en devinettes. Dans chaque cas il y a chute, descente sur les barreaux de l'échelle d'obscurité. La clarté explicative obscurcit encore les énigmes. Ce peut être un principe moral, ou un principe esthétique, de poser qu'on ne doit pas déchiffrer les énigmes. La tentative de déchiffrement est cette opération de descente dans l'échelle.

§ 11 La fiction pythagorique, en étendant, potentiellement, aussi largement que je le voudrais,

La fiction pythagorique, en étendant, potentiellement, aussi largement que je le voudrais, à la fois dans l'espace terrestre et dans la durée, le champ de la fiction romanesque, présentait un avantage majeur : la mise en parallèle avec mon **Projet de Poésie** en était rendue facile, la construction poétique que je prévoyais offrant ces deux traits : l'extension géographique des modèles ; leur extension temporelle. D'autre part, étant donné l'origine, pythagorique également, au moins fictive, de mon pentagone parenthétique (→ branche 3 deuxième partie), essentiel à l'organisation du **Projet de Mathématique**, une autre adéquation naturelle apparaissait. Plusieurs ligaments formels additionnels s'ajoutent, qui seront déployés ultérieurement dans cette même branche.

Ce serait une histoire d'amour. Le roman, ainsi, manifesterait un triplet de mystères : « l'amour → la poésie → l'amour ». La dimension du secret donnerait à la fiction une partie de son organisation temporelle en quêtes. Les séances successives de préfiguration du roman que je m'autorisai, à la suite de la première illumination, ne firent que renforcer encore en moi le sentiment que j'avais trouvé la bonne voie. Cependant, j'étais déjà prêt, sinon à reculer, du moins à tergiverser. Car l'adoption de ce schéma fictionnel allait m'obliger, à nouveau, à de l'exploration (philosophique, historique, littéraire ; et j'en passe) ; il me faudrait plonger tête baissée dans la « question du pythagorisme ». J'eus peur des implications redoutables d'un tel choix.

D'autre part, une chose avait été posée comme nécessaire, dès le lointain début : le **Roman** devait 'réciter' le **Projet**, le transposant, avec révélation implicite, dissimulation et travestissements sans doute, en aventures, qui en

feraient un portrait allégorique. Si je choisisais cette voie, il me fallait trouver comment se ferait la mise en mystères de l'énigme centrale du **Projet**. J'eus beau chercher, dans la nuit de ma chambre, dans les rues londoniennes marchant, dans l'intervalle de mes lectures à la British Library, dans Kensington Gardens, au bord de la Tamise ou sur les hauteurs de Hampstead, parmi les nuages 'à la Constable', la grande opacité de ce problème ne fut trouée d'aucun éclair.

Ce qui compliquait ma tâche, renforçant encore ma tendance naturelle au renvoi des décisions, c'est que certaines des solutions moins ambitieuses auxquelles j'avais antérieurement pensé semblaient moins réfractaires à la satisfaction de cette partie-là (certes centrale) de mes conditions initiales. De retour à Paris, je conclus alors qu'il s'agissait d'une impasse. Je ne dirai pas ici : « ah, si je n'avais pas renoncé alors, qui sait si... » Je ne suis pas si naïf. J'ai appris à me connaître.

J'ai l'intention ferme (ah ! ah !), dans cette cinquième branche, de mettre en œuvre une autre manière de réciter les événements qui vont y apparaître, de désenchevêtrer les fils embrouillés de mon sujet (si j'ose m'exprimer ainsi), que celle que j'ai adoptée (grosso modo) jusqu'ici. La raison est la suivante : quand je suis parti, voici douze ans environ, dans la forêt de mes souvenirs, armé seulement de l'outil prosaïque, non avec enthousiasme mais au moins avec décision, j'avais choisi un cap méthodologique qui me semblait adéquat à ma visée.

Une des raisons majeures de l'échec de mon **Projet**, m'étais-je dit, est évidemment que je l'avais conçu comme un **Tout** ***** devant être préalablement balisé par un plan global détaillé qui constituerait une prévision contraignante du contenu approché de l'ensemble de ses parties. Toutes les intentions y seraient explicitées, tous les calculs indispensables seraient faits, avant même que le coup d'envoi de l'accomplissement ne soit donné.

Comme rien ne devait être fixé prématurément, la vision du **Tout** serait préalable à l'écriture du moindre poème, de la moindre page de prose, de la première flèche de récaténation d'un parenthésage (→ branche 3, deuxième partie). And so on. A cette seule condition, croyais-je, je pourrais, au bout des années de construction de l'édifice, prenant du recul et contemplant l'ouvrage, le voir comme le « calme bloc ici-bas chu » (de ma tête au papier) du « désastre obscur » (manifesté par le rêve (→ branche 1, cap.5)) qu'il devait, entre autres exploits, réparer. Je visais à un degré élevé de perfection raisonnée et contrôlée.

Pour être certain, absolument certain, de ne pas retomber, après la chute du **Projet**, dans l'erreur de l'aspiration à une totalité secrète se déployant de la façon la plus indépendante possible de l'histoire de sa révélation, il me fallait non seulement faire vœu de m'abstenir de chacune de mes ambitions antérieures, non seulement donner un but sévèrement modeste à ma nouvelle tentative, non seulement ne pas annoncer ce but à l'avance, ni même en fait le fixer de manière irrévocable dès le début, mais m'assurer que le démon

planificateur et anticipateur ne pourrait pas trouver à s'insinuer à nouveau entre mes phrases, faisant surgir, en fait, même à un degré beaucoup plus bas dans une échelle de prétentions esthétiques et intellectuelles, tout simplement, tout stupidement, un ersatz de **Projet** *****.

§ 12 De cette décision sont issues les règles de fonctionnement de la prose que j'ai suivies

De cette décision sont issues les règles de fonctionnement de la prose que j'ai suivies jusqu'à maintenant (des contraintes d'Oulipo sémantique), sous un titre générique, '**le grand incendie de londres**' (entre guillemets et en minuscules) :

- pas de plan (s) préalable (s) ;
- pas de retours en arrière, de corrections, de repentirs, ...; avance de la prose au présent de la narration avec seulement en tête l'horizon (changeant peut-être, mais à chaque instant net) de ma visée initiale laissée non dite ;
- principe d'un critère d'achèvement externe à l'écrit ;
- offre à déchiffrer d'une ou plusieurs définitions de l'ensemble des branches constituant le livre, sous la forme suivante : « '**le grand incendie de londres**' est »;
- refus de toute invention contredisant la vérité intérieure du souvenir.

Une des conséquences principales de ces préceptes a amené un autre renversement décisif par rapport au **Projet**. J'avais mis une maxime de la mémoire au départ du **Projet**, mais il s'agissait d'un traité de mémoire, d'un art de mémoire échafaudé sur une idée essentiellement positive, sereine, théorique, ambitieuse, dénuée de doutes, de la mémoire (prise en un sens particulier, inventé en partie par moi). Pas moins certaine, et positive, et ambitieuse, en ce qui concerne le second partenaire du double de la mémoire, l'oubli.

J'abordai alors '**le grand incendie de londres**' bien décidé à détruire, à saper les fondements même de cette idée, à en faire apparaître les illusions pernicieuses, parce que je pensais, avec ressentiment vis-à-vis de mes convictions anciennes, qu'il y avait là un ressort insidieux (qui m'était resté trop longtemps caché) de mon échec. Pour cela, je devrais écrire un nouveau traité de mémoire, mais sans rigueur, théoriquement irresponsable, lui. Je lui donnerais comme matériaux ma mémoire, m'amusant de son fonctionnement, comparant son fonctionnement aux idées anciennes et nouvelles des philosophes, des psychologues, des biologistes, des géologues, des artistes, des poètes, des romanciers, des jardiniers, et autres, sur la faculté de mémoire. Et je traiterais le tout à partir d'une position constante : celle d'un sceptique du souvenir.

Avec ces idées en tête, je me mis en route. Je découvris presque

immédiatement la manière de raconter qui m'a servi jusqu'à aujourd'hui : avancer sans hésitation, mais surtout ne pas hésiter à accueillir les parenthèses qui menacent de s'ouvrir, et les chemins alternatifs qui se présentent au narrateur. J'ai fait de ces larges détours des insertions : des premiers, grosses parenthèses, j'ai fait ce que j'ai nommé des incises, des seconds, des bifurcations. J'ai composé ainsi les première, deuxième et troisième branches (de cette dernière du moins seulement la première partie, puis la suite alternative à la première partie).

Ce n'est que le sentiment d'un besoin de variété qui m'a fait modifier le protocole pour la branche 4 *****, où toutes les insertions, non distinguées formellement en leurs deux espèces, sont marquées cette fois par un changement de corps typographique au sein d'une surface de prose avançant continûment. Or des réactions, diverses dans leur expression, mais indépendantes et, quoique différentes, en un sens convergentes, à la publication de **Mathématique** : (première partie de la branche 3) m'ont amené, au moment d'entreprendre la rédaction de la branche présente, la cinquième, à penser qu'un problème se posait, qu'il me fallait tenter de résoudre. Les modes, liés, de composition et de présentation de la branche 1, **La Destruction**, publiée en 1989, étaient en gros adéquats à ce que je tentais de faire ; leur effet sur les quelques lecteurs qu'a eus le livre, autant que je puisse en juger, n'était pas en porte à faux.

Il en fut de même pour la branche 2, **La Boucle**, parue quatre ans plus tard, en 1993. Assez différent est le cas suivant, celui du morceau de branche 3, publié au début de la présente année 1997. D'une part j'ai rencontré un accueil généralement plus favorable (personnel et critique), mais où les remarques concernant quelque difficulté (je suis un auteur dit difficile, depuis toujours) ont porté essentiellement sur la nature de ce qui était vu comme le 'sujet', la mathématique, et pratiquement pas sur le mode bifurquant du récit. Mais d'une autre part, et c'est plutôt cela qui m'a inquiété, j'ai rencontré des réticences diverses, exprimées avec plus ou moins de modération, et qui presque toutes faisaient état d'un sentiment de moindre surprise à la lecture, d'une moindre complexité dans le déroulement de la prose.

Je ne dis pas que je suis prêt à admettre le bien-fondé de ces 'critiques' (qui sont restées fort modérées dans leur expression). Je sais ce que je veux faire et je ne crois pas que les quelques diagnostics des 'manques' de cette branche soient adéquats (ils sont d'ailleurs contradictoires). Mais il m'a semblé clair, à la réflexion, surmontée ma réaction initiale et banale d'auteur incompris, qu'il s'était passé quelque chose. D'une part le lecteur, c'est évident, s'immunise assez vite contre le virus de l'inattendu ; la tension entre l'ordinaire et le moins courant, qui est une des composantes caractéristiques du rapport entre le livre et le lecteur, tend à disparaître. Mais cette tension, dans mon entreprise, est constitutive. Elle fait partie de la démarche même. Si elle vient à s'affaiblir, s'affaiblira aussi la 'leçon' de la famille de livres que je livre à la lecture. Il me faut la faire renaître. Deux voies au moins s'ouvrent.

La première consiste à ne pas refuser la complexité des ‘matières’, à faire un pas dans la direction, dangereuse pour la lisibilité, de l’exposition stratégique. Ainsi, la théorie mathématique des catégories était impliquée dans le **Projet** ; par conséquent, je parlerais de catégories. L’exploration des formes poétiques était essentielle au **Projet** : par conséquent, je parlerais de la forme-sonnet. (J’ai déjà expérimenté cette voie dans les deux fins alternatives à la branche 3 : l’une étant une bifurcation globale ; l’autre enfermant une description du **Projet de mathématique**).

§ 13 La seconde voie, qui n’exclut pas la première, consiste à changer radicalement le mode de présentation des insertions,

La seconde voie, qui n’exclut pas la première, consiste à changer radicalement le mode de présentation des insertions, en même temps que le mode séquentiel de leur composition. C’est ce que j’ai pensé tenter dans cette branche. Il y a un risque : exaspérer une menace qui peut peser, d’ailleurs, sur toute cette prose : d’être reçue comme d’avant-garde ; donc d’être enfermée dans les pièges du geste avant-gardiste. Il est malaisé, mis en présence d’un écrit qui s’éloigne, d’une manière très visible, très affichée, des habitudes contemporaines, non seulement de distinguer ce qui est novation générique de ce qui est geste de destruction de la tradition, mais plus encore ce qui n’est ni l’un ni l’autre. Or, il n’est pas du tout dans mes intentions d’apparaître comme novateur, de me présenter en avant-garde du renouveau de la prose. Je ne considère pas du tout ma manière comme de l’innovation, mais comme celle qui s’impose dans les circonstances où je me suis trouvé ; et me trouve. Son caractère inhabituel, une nouveauté peut-être, n’est qu’un effet second. Encore moins cherché-je à détruire quoi que ce soit, à m’inscrire dans un mouvement de mise en cause, de démantèlement des traditions du récit, du conte, du roman. Je ne veux échapper à aucune fatalité effroyable, que ce soit celle de l’unidimensionnalité du ‘raconter’ ou celle de la linéarité de la présentation, ou celle de la séquentialité de la lecture.

Je m’imagine donc agir pour le mieux dans les conditions qui sont, entièrement singulières et sans intentions généralisantes, celles de mon propos. La discontinuité de l’opération de récit dans la vie de tous les jours qui est celle que mon ‘sujet’ m’oblige à prendre comme référence formelle, m’a en quelque sorte imposé un type de conte à insertions (des deux espèces). En faisant ce choix, je n’ai absolument pas épuisé les modalités, très riches, du modèle de départ ; et c’est vers lui que, ayant pris conscience de la difficulté que je viens de dire, je me suis de nouveau tourné.

Revenant en effet, sur ce sentiment de moindre complexité que donnait l’avancement de mon récit, il m’est apparu qu’il m’avait servi, bien

évidemment, à m'affranchir de la tentation de la préparation, du plan. N'ayant rien d'écrit, donc d'extérieur à ma mémoire, à l'avance devant moi, j'ai été obligé d'avancer comme je l'ai fait, non pas au hasard (ayant un but, même si ce but pouvait changer), mais sans supports autres que celui de mes souvenirs, et celui des phrases en lesquelles ces souvenirs se trouvaient tout d'un coup pris aux filets du conteur. C'était, pour moi, une manière entièrement nouvelle de composer. Mais, à mesure que j'avancais, d'année en année, je me suis familiarisé de plus en plus avec cette façon de faire des lignes de prose ; ardue à ses commencements, elle m'est devenue plus facile, plus spontanée, plus routinière. Bref, je m'y suis habitué. Cette habitude n'est pas restée sans conséquence.

Son effet majeur, qui m'intéresse maintenant, est que l'équilibre précaire, voulu précaire, entre la fixation interne plus ou moins vague des 'choses à raconter', et la variabilité considérable offerte par le démon de la digression, auquel il était indispensable que je cède, un équilibre déséquilibré, en somme, s'est, peu à peu, défait. Il s'est défait au profit de la direction générale, du droit chemin, au détriment des détours. Je suis devenu capable de maîtriser intérieurement le déroulement des instants, des moments, des chapitres ('journées de prose'), de le rendre continu dans le règlement de ses discontinuités. J'essaye aujourd'hui de briser cet engrenage. Cependant, par prudence, j'ai décidé de ne me livrer à cette expérience nouvelle de mise en récit que dans une version longue de la présente branche. La version longue est longue par rapport à une autre version, qui ne l'est pas, et que je nomme la version brève. La version brève se caractérise d'abord par sa brièveté, relativement à la version longue. Ce n'est pas tout. La version brève est peu enchevêtrée, très peu parenthésée, peu digressive. Son ton est sobre. La version longue, à l'inverse, est très enchevêtrée, très parenthésée, très digressive. Son ton est ce qu'il est ; ne vise pas en tout cas la sobriété. (J'ai emprunté la conception de deux versions, version brève et version longue respectivement, aux philologues restituant les 'continuations' du dernier roman, inachevé, de Chrétien de Troyes, le 'Perceval'.) Dans le premier chapitre, la version brève n'est, à peu de chose près, que la 'première couche' de texte de la version longue ; elle s'en distingue parfois plus nettement par la suite.

§ 14 Pour la composition de la version longue, j'ai décidé de me laisser aller parenthétiquement.

Pour la composition de la version longue, j'ai décidé de me laisser aller parenthétiquement. Autrement dit, chaque fois que, dans un passage de la narration, une parenthèse me paraît s'imposer, je l'ouvre. En conséquence, il m'arrive d'ouvrir une parenthèse, de m'y engager à la suite de ma narration,

puis, dans cette parenthèse, d'en ouvrir une autre ; et, dans cette deuxième parenthèse, d'en ouvrir une troisième, une quatrième ; etc. Une parenthèse une fois ouverte, il est impérieux de la fermer. En tout cas c'est une règle que je respecte ici (sauf erreur). Mais une parenthèse donnée peut être longue. Si plusieurs parenthèses sont superposées, il risque d'être difficile de savoir où se ferme une parenthèse donnée quelconque. Je ne désire pas imposer à mon lecteur une gymnastique oculaire trop éprouvante. Que fais-je ? Chaque fois que j'ouvre une nouvelle parenthèse, je vais à la ligne et je marque le commencement de la parenthèse nouvelle par un décrochement modéré dans la ligne. Si, dans cette nouvelle parenthèse je dois ouvrir une nouvelle parenthèse, je procède de même, et je vais un peu plus loin à droite dans la ligne.

Supposons, par exemple que j'aie écrit **xxxxxxxxxx**, qu'après ce onzième **x** j'aie ouvert une parenthèse où j'aie macuscrit (je travaille sur un écran de macintosh), mettons, **yyyyyyyyyyyyyy**, qu'à la suite du quatorzième **y** j'estime nécessaire d'insérer, parenthétiquement, disons, **z** un certain nombre, quelconque, de fois, dix-sept par exemple, puis d'inciser à nouveau à seule fin d'introduire quelque succession (pourquoi pas ?) de **t**, au sein des **t**, encore, quelque séquence d'occurrences de la lettre **u**, où j'insinuerai, je ne sais pas, peut-être une demi-douzaine de **v**, qu'interrompront, en quantité raisonnable, des **w** successifs ; qu'ayant écrit tous les **w** jugés indispensables à l'achèvement de la parenthèse ouverte au sein des **v** je revienne à la suite des **v** interrompue et en achève la rédaction, ce qui me permet alors de terminer celle des **u**, puis celle des **t**, puis celle des **z**, puis celle des **y**, et enfin de revenir pour l'achever enfin, à la séquence principale des **x** ; le mode de présentation d'un tel événement scriptural de ma version longue sera comme suit :

xxxxxxxxxxxx

yyyyyyyyyyyyyy

zzzzzzzzzzzzzzzzzz

tttttttttttttttttt

uuuuuuuuuu

vvvvvv

wwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwww

vvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvv

uuuuuuuuuuuu

tttttt

zzzzzzzzzzzzzzzz

yyyyyyyyyyyyyyyyyy

xxxxxxxxxxxxxxxxxx

Élégant, n'est-ce pas ?

Il y a, dans l'exemple ci-dessus, six niveaux de parenthèses, les niveaux des **y**, des **z**, des **t**, des **u**, des **v** et **w** respectivement, et chaque niveau est caractérisé par son point d'ancrage dans la ligne. (Si la séquence des **w** avait été plus longue, de longueur 31 par exemple, elle aurait dépassé le bord droit de la ligne ; les **w** excédentaires seraient alors placés immédiatement en dessous des premiers, comme ci-après :

```

                                     wwwwww
                                     wwwwww
)

```

Mais.

Mais supposons qu'entraîné par mon élan, je ne me contente pas d'ouvrir six niveaux de parenthèses, que je digresse une septième, une huitième, une neuvième fois, jetant sur l'écran, éloquents, quelques **s**, puis, subtils, quelques **r**, et, négligents, quelques **q** encore ; dans chaque cas je dois prévoir un décrochement nouveau dans la ligne :

```

wwwwww
SSSS
    rrr
      qq
    rrrr
  SSS
wwwwww

```

Chaque nouvelle incise s'inscrit dans une bande de plus en plus étroite de la page. Si je m'en tiens au décrochement de 1,25 cm que mon ordinateur me propose automatiquement, me voilà à 11,25 cm du début de la ligne. Sur mon écran, en ce moment, le document en cours a des lignes de 16 cm de longueur. Si j'ouvre trois parenthèses de plus, il ne restera plus qu'un centimètre. C'est un peu peu.

Je décide donc de me limiter, en principe (il y aura des exceptions) à six 'couches' d'incises. (J'ai une raison éminemment théorique pour une telle décision, mais je m'abstiens de la révéler ici et renvoie le lecteur à la version longue, où tout est expliqué (longuement).)

Mais (deuxième 'mais').

Mais supposons maintenant que la sixième couche insérée de l'exemple précédent, celle des w , soit très longue, qu'il y ait beaucoup à dire dans la parenthèse qui l'abrite

VVVVVV

[illegible]

où sont les t !

VVVVVV

WWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWW
W
WWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWW
WWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWWW
WW

tttttt

Dans cette hypothèse la difficulté de se repérer dans le dispositif parenthétique se trouvera fortement accrue.

J'ai longuement réfléchi à ces graves problèmes ; soucieux de ménager le confort de mes lecteurs (d'autant plus chers et précieux qu'ils sont rares), j'ai essayé différents systèmes, j'ai consulté des amis compétents, patients et compréhensifs, et j'ai fini par choisir la solution suivante : à chaque niveau de parenthèses de la version longue correspond une couleur. La première couche de texte est en noir. Les premières parenthèses sont en **rouge**, les deuxièmes en **bleu** ; ensuite viennent, dans l'ordre, le **vert**, le **violet**, le **marron** et le **gris** (pour une justification extrêmement convaincante de ces choix voir, bien sûr, la version longue elle-même, et la branche six de mon ouvrage). On n'a aucun mal, dans ces conditions, à retrouver une parenthèse, quand elle a été interrompue un peu longuement. (Le problème de la lisibilité n'est pas entièrement résolu : si une parenthèse s'étale sur plusieurs pages, on revient aisément en arrière au point où elle a commencé, mais on n'a plus peut-être exactement en mémoire ce qu'elle disait. Une légère redite sera parfois utile (indispensable même dans le cas d'une interprétation orale du texte, que je désire associer à son existence écrite).)

Je suis parvenu à résoudre le problème de la présentation de la version longue de la branche 5 présente après de longs tâtonnements qui ne m'ont pas empêché de poursuivre sa rédaction (je les ai rapportés dans mon récit, bien sûr), et j'ai composé ainsi quelques chapitres : d'abord la version brève, qui devenait ensuite, avec quelques modifications la première couche, **noire**, du texte de la version longue *****. Je relisais ensuite ce qui avait été ainsi posé, ouvrant les parenthèses qu'il fallait, et passant ainsi la deuxième couche, **rouge**. Je me mettais alors au **bleu**, puis au **vert** et ainsi de suite jusqu'au **gris**, après la couche **violette** et la couche **marron** (la couche **grise** a été plusieurs fois, je dois l'avouer, en dépit de mes fermes résolutions de limiter à six la parenthétisation, coupée de **rose**, le rose de **jaune**, et le jaune même (rarement), de **gris clair** (on atteint dans cette hypothèse un beau effet de neuf couches, sans compter la **noire**).

Au mois de janvier de l'an 2001, premier du troisième millénaire, un an après la publication de la branche 4, **Poésie** :, j'ai 'tiré', sur mon imprimante

Epson Stylus color 760, quelques pages du premier chapitre de la version longue, suffisantes pour donner un aperçu du genre de l'entreprise, et je les ai apportées, plein d'enthousiasme, à Denis Roche, qui est mon ami et le directeur de la collection 'Fiction & Cie' (où ont été héroïquement recueillies, aussi, les trois lourdes premières parties de cette prose que sans cesse, depuis maintenant seize ans presque, je prolonge). Denis a pris la belle et neuve chemise beige clair que je lui tendais, l'a ouverte, a ouvert ensuite la neuve et néanmoins belle sous-chemise grise qui se trouvait à l'intérieur, en a extrait la dizaine de pages aux couleurs chatoyantes de prose à décrochements que la sous-chemise grise, incluse dans la chemise beige clair, contenait (une prose marquée de quelques autres traits spécifiques fort signifiants que je n'ai pas détaillés pour ne pas surcharger exagérément mon exposé présent (une diminution progressive de la taille des caractères, par exemple, quand on s'enfonce dans les parenthèses) (cela se passait à l'occasion d'un déjeuner, où le haddock fut excellent. Denis était assis en face de moi sur la banquette du restaurant. Je pourrais vous dire où précisément (quelle rue, proche des Éditions du Seuil, quel restaurant, quelle table). Je vois la scène comme si c'était hier (d'ailleurs c'était il n'y a pas très longtemps))), y a jeté un bref coup d'œil et m'a dit, sans se départir de son affabilité coutumière : « Bien entendu, tu t'en doutes, il n'est pas question que le Seuil publie cela. » La conversation s'est orientée vers d'autres sujets. Nous avons convenu que je lui communiquerais en temps utile la version brève, pour paraître en des temps également utiles et point trop proches.

§ 15 Trois mois ont passé. Je recommence à sortir de chez moi, à marcher.

Trois mois ont passé. Aujourd'hui 20 avril, il fait froid. Le réchauffement annoncé de la planète Terre produit à Paris des pluies abondantes et persistantes, des giboulées de mars en avril. Je recommence à sortir de chez moi, à marcher. La douleur de mon genou gauche tantôt s'atténue jusqu'à disparaître, tantôt renaît avec insolence ; toujours la même : aucune imagination. Je n'ai pas encore trouvé de solution au problème de la publication de ma version longue (compliqué de celui de ma branche six qui ne bénéficie, elle, si j'ose dire, d'aucune version brève, étant entièrement longue (quoique moins longue que ne le sera la version longue de la branche 5, si je l'achève) et en couleurs. Mais je cherche.

Ce que vous lisez dans le volume que vous avez entre les mains n'est pas la version brève. La version brève, telle que j'ai commencé à l'écrire en la supposant associée intimement à la version longue est, de ce fait, assez directe, assez sobre, assez sévère, robuste, presque sans ornements. Pas ou presque de digressions dans cette version brève ; peu d'incises, peu de

parenthèses ; pas la moindre bifurcation. La version brève, dans sa version présente, va droit au but, chapitre par chapitre, moment de prose par moment de prose, même et surtout quand aucun but ne lui a été fixé. Publier cette version brève-là, à la suite des autres branches déjà devenues livres ne me paraît pas raisonnable : le texte en est trop rébarbatif.

Or l'édition savante, par William Roach (quelle coïncidence !), de la première des *Continuations du Perceval* de Chrétien de Troyes, qu'on appelle *Continuation-Gauvain*, le neveu du roi Arthur y jouant le rôle central, n'offre pas seulement version courte et version longue, mais une autre version encore que Roach nomme version mixte. Je m'en suis souvenu dimanche dernier. C'était le dimanche de la Pâque des Chrétiens. J'étais dans un marasme assez marasmatique, à peine haché (si j'ose dire) par la lecture du *Sunday Times*. Je ne dis pas que me souvenir de la version mixte de la *Première Continuation* (dont l'édition critique, complète avec toutes variantes (il y a beaucoup de variantes), est derrière moi, dans la bibliothèque, cartonnée rouge comme ses sœurs, la version longue et la Short Version (dixit Roach) (le tout en quatre volumes, le second en collaboration avec Robert H. Ivy, et le quatrième (le glossaire), avec Lucien Foulet)) a été la cause d'une illumination. Mais cela m'a permis d'envisager une manière de procéder pas trop déraisonnable.

Vous lisez donc en ce moment la version mixte de la branche 5 de mon ouvrage de prose prosaïque, intitulé '**le grand incendie de londres**'. Au moment où je place cette phrase sur mon écran, je n'en ai pas écrit plus que ce qui précède. Ce chapitre est issu, par ajustement et expansion de la première version de la version brève. Dans le même temps, sans toucher à la version longue du même chapitre, déjà terminée, je recompose sa version brève, afin de la rendre, comme elle doit l'être dans la conception nouvelle, la plus directe possible, la plus sobre possible, sévère, robuste, presque entièrement sans ornements. Il faut qu'elle n'aie pratiquement aucune digression, aucune parenthèse ; qu'elle ne bifurque nulle part. Trois versions, voilà de quoi m'occuper. Il est vrai que je serai très prochainement à la retraite.

INCISES DU CHAPITRE 2

48 n'ayant reçu aucune réponse de l'institut à ma lettre, respectueuse et désespérée, de candidature à son achat *

L'envoi d'une lettre témoignait de l'étendue de mon désir et de mon désespoir, puisque je suis quasiment incapable de courrier, sans d'immenses efforts. C'est là un trait qu'il me faudrait ajouter à mon autoportrait, à ce « portrait de l'artiste absent » que j'ai donné au chapitre 4 de la branche 1 de l'ouvrage en prose dont les écritures présentes font cinquième partie. (Elle fait en droit partie de cette aspiration à l'absence sous l'invocation de laquelle j'écrivis ce chapitre-là, il y a douze ans.)

Est-ce un trait héréditaire ? y a-t-il un gène de la scription épistolaire, qui aurait 'sauté' chez mon père, et partant chez moi ? Je suis en tout cas sur ce point son digne fils. Et moi je n'ai personne pour se charger de mon courrier à ma place. Lui eut la ressource de s'adresser à ma mère, tant qu'elle n'eut pas perdu la vue.

La difficulté à écrire des lettres, à répondre à un courrier, quel qu'il soit, personnel ou administratif, est une gêne constante dans mon existence. Une très grande partie de mes lettres, quand je parviens à en écrire, commencent par la formule : « je m'excuse de répondre avec un tel retard... », ou bien j'utilise une variante de la même formule. Devant écrire à Rosmarie et Keith Waldrop, par exemple, ayant tardé et tardé scandaleusement à le faire j'avais un matin trouvé une belle formule anglaise pour commencer enfin : « This letter has been long overdue. » Je pensais qu'après avoir posé cela sur le papier, le reste irait tout seul. Mais malgré tout, il me fallut encore bien un

mois pour venir à bout de la lettre.

Ce qui ajoute à mes difficultés épistolaires constantes, c'est que je ne me résigne pas longtemps à cette situation. Je prends constamment, de mois en mois, la résolution la plus féroce de changer du tout au tout sur ce point. Mais c'est en vain. Je demande conseil. Florence, que j'interroge, parce qu'elle est précisément d'excellent conseil, me dit : « réponds tout de suite ». En effet, c'est ce qu'il faut faire. Aussitôt, je réponds à une ou deux lettres. Mais la suivante me paraît difficile. Il faudrait, il faut que j'y réfléchisse. Je n'y réfléchis pas immédiatement, of course. Je pose la lettre quelque part. Elle ne disparaît pas instantanément de l'horizon de mes pensées. Mais comment répondre à la suivante si je n'ai pas répondu à celle-là, qui a la priorité, due à son antériorité, et au respect de la règle d'immédiate réponse ? un peu de retard n'est pas grave, mais il ne faudrait pas laisser s'accumuler les retards, n'est-ce pas ? Cependant, ce matin-là précisément une missive comminatoire d'EDF-GDF me rappelle que j'ai omis de payer leur dernière note. C'était avant mes excellentes résolutions.

Il me serait beaucoup plus aisé de suivre la règle si, de mon misérable passé épistolaire, j'avais effectivement fait table rase, si le monde m'avait permis de le faire. Cette fois, je suis débordé. Je renonce. Jusqu'à la prochaine crise.

J'essaye de me donner une bonne conscience relative par l'envoi de cartes postales, quand je voyage. Ce n'est pas que j'en envoie beaucoup. J'ai un correspondant attitré pour une famille de cartes postales, que je recherche avec obstination dans toutes les villes d'Europe où j'échoue. Ce sont des cartes entièrement noires, à l'exception d'un texte toujours semblable à lui-même, modulo le changement de langue et de nom de ville :

X la nuit

J'en envoie un exemplaire, toujours, à Claude Royet-Journoud. Comme je sais qu'il conserve tout son courrier dans de grandes boîtes à chaussures, je me dis que je pourrai peut-être les lui emprunter un jour, quand je préparerai une exposition de mon 'mail-art'. Il doit y en avoir une bonne quantité, à c't'heure. A la noirceur si séduisante de ces cartes se substitue parfois une variante : du blanc pour signifier de la neige (*Brème sous la neige*) ; du gris pour indiquer du brouillard (Margate)

Malheureusement, n'ayant que tardivement été illuminé de cette idée à haute teneur en minerai artistique je n'ai pas, comme je l'aurais dû, fait chaque fois l'acquisition d'un exemplaire destiné à la conservation dans mes propres archives d'artiste. (Mon activité artistique, bien qu'ancienne, (et restée inconnue, y compris de moi-même) n'a que très récemment (juin 2000)

obtenu une consécration publique : dans le catalogue de l'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris intitulée VOILÀ.)

De plus, la vogue de ce type de carte a passé, j'en trouve de plus en plus difficilement (et n'ai pas encore découvert le principe d'une série de substitution).

Aux temps du **Projet**, du vieux **Projet** mégalomane que j'abandonnai un jour de 1978 pour n'y plus revenir, j'avais trouvé un argument spécieux pour me justifier à moi-même ma carence postale : on dispose, dans une vie, d'une certaine réserve potentielle d'écriture. Il faut économiser, et ne prendre la plume (respectivement le stylo, la machine à écrire, la plume d'oie, ...) que pour ce qui est essentiel. (On reconnaît là une variante faible de l'axiome de Balzac version tardive d'une très vieille idée éthico-médicale hippocratique ou galénique qui traîne encore dans les sonnets de Shakespeare, par exemple « Th'expense of spirit in a waste of shame / ... »: « Une nuit d'amour, c'est un livre de moins ».)

48 dans ma chambre d'été au Crescent Hotel, Cartwright Gardens, London **

Allongé sur un lit étroit, sur un oreiller unique et des plus minces, que je devais plier en deux afin d'avoir l'illusion d'en avoir plus d'un (comme ce n'était qu'une illusion, un 'make-believe', mon sommeil ne s'y trompait pas, mes réveils étaient fréquents ; et l'oreiller profitait de mon état d'inconscience pour retrouver son unité maigre) ; minces aussi les couvertures ; les conditions en apparence les moins propices au sommeil étant donné mes habitudes. Et cependant j'y dormais sans mal. Certainement parce que j'étais à Londres ; parce qu'être à Londres m'apaise.

Dans ma chambre rue d'Amsterdam je dors contre six oreillers, répartis en deux 'stacks' de trois, comme des pancakes dans un breakfast de Holiday Inn (→ voir ici même cap.1), appuyés presque verticaux contre la bibliothèque. J'en avais déjà au moins quatre à l'époque. Je suis passé à cinq en réoccupant ce lieu que j'avais abandonné quelques années (entre 1979 et 1986) et maintenant à six.

Dans chaque 'stack', deux oreillers sont carrés et mous ; le troisième est rectangulaire, et dur. J'oscille toutes les nuits entre les deux stacks (avec un avantage (quantitatif) pour le stack de droite (à droite en regardant vers le pied du lit). C'est pour des raisons purement pragmatiques : la présence de ce côté-là du téléphone qui repose sur une pile d'annuaires anciens et nouveaux de taille suffisante pour que je puisse aisément saisir le combiné quand je suis couché ou allongé sur le lit. A l'intérieur des stacks je circule entre les deux espèces formelles (la forme molle et la forme dure). La surélévation de ma tête est une conséquence de mon installation. Elle n'est nullement de hasard ; je la recherche, par habitude et persuasion ancienne qu'ainsi je dors mieux et ronfle moins (idée qui n'a pas le moindre fondement réel, et qui n'a plus en

autre aucune importance depuis longtemps puisque je dors seul (sans avoir particulièrement peur, à la différence, sinon de Mallarmé, du moins de celui qui dit 'je' dans son poème, de mourir si je ne suis accompagné sur ma couche)). Mais elle est combattue

– d'une part, et indépendamment chaque nuit, par la tendance au glissement vers le bas du lit de mon corps qui, finissant par faire dépasser mes pieds du matelas, à la fois menace de déborder le drap et les couvertures, soumettant mes pieds à l'air extérieur, les refroidissant et interrompant inexorablement mon sommeil (qui est de toute façon fort léger (comme l'ensemble des considérations présentes en témoigne ; et je pourrais y ajouter force détails)). Une interruption de ce type est un phénomène inévitable ou presque dans les hôtels des pays germaniques, où je dois inventer sans cesse des solutions techniques au problème que me cause la pratique teutonne de la 'couette'. (Il m'arrive alors de garder (ou même de remettre, au petit matin) mes chaussettes ; mais dans ce cas des grattements désagréables ne manquent pas de me réveiller. Je ne sais si ce sont des gratouilles ou des chatouilles ; plutôt des gratouilles je pense ;

– d'autre part, et avec une périodicité hebdomadaire, le lit étant fermement rétabli dans son organisation théorique chaque vendredi par ma femme de ménage, madame Martha (mes propres tentatives de réfection, au cours de la semaine, et les nuits même parfois où, sans avoir le courage de sortir du lit, je procède à un rebordage d'urgence, sont généralement d'un effet médiocre), par une autre tendance au glissement qui est celle du matelas lui-même tendant à s'éloigner de la bibliothèque à laquelle le lit s'adosse et à dépasser ainsi du sommier.

Ce sommier est un achat par correspondance sur catalogue de la camif. Je crois de mon devoir narratif de dire, afin d'éclairer le lecteur sur les conditions matérielles de production du texte qu'il a (aura) devant les yeux, qu'il est de lattes sur support métallique soutenu de quatre pieds, métalliques également. Un jour, c'était un soir, pas encore la pleine nuit, un jour, qui n'est pas très éloigné du moment où je l'écris (janvier 98), le pied (support) avant droit, le plus proche de ma tête, cédant à un découragement brusque, irréversible et définitif s'effondra, ou plutôt s'affaissa lentement, me laissant effaré, perplexe et pantois.

(Il avait certainement voulu m'avertir, au cours des nuits précédentes, de la fatigue devenant franchement insupportable de son métal, sans que j'y fasse vraiment attention comme je l'aurais dû. J'avais certes constaté que le matelas penchait de ce côté, fait que j'attribuais, benêt que je suis, à son affaissement (mon corps pesant plus généralement sur cette moitié du lit), et je me proposais (action dont je ne cessais de différer l'exécution, fidèle en cela à moi-même, à ma propension irrésistible à la procrastination) de le retourner pour lui donner une autre position, parmi les quatre possibles selon le 'groupe du matelas' (qui n'est pas, comme vous le savez sans doute, le groupe cyclique d'ordre 4 mais le représentant de l'autre structure possible, le

‘groupe de Klein’, celui que j’utilise pour les contraintes de mon conte oulipien, ‘La princesse Hoppy’).

Que faire ? (comme disait Lénine («et ceci se passait en des temps très anciens »)). Dans un premier temps, j’enlevai toute la literie, descendis le matelas que je traînai tant bien que mal dans une autre partie de la pièce. Ce ne fut pas une mince affaire, étant donné l’exiguïté de mon lieu de vie, croyez-moi. Je redressai alors le sommier blessé que je plaçai partie contre l’une des deux fenêtres, la vouant provisoirement à l’inouverture, partie contre la bibliothèque de l’entre-deux-fenêtres, où j’entrepose, entre autres, des exemplaires de mes publications ; celles de mes amis (Florence, Chaillou, Claude (crj)...), celles de l’Oulipo et des oulipiens, et téléphonai à Charlotte pour lui demander conseil. Après avoir ri (à mon sens excessivement), elle me conseilla, en attendant de remplacer le sommier, d’établir un quatrième pied provisoire en entassant une quantité convenable de vieux annuaires et livres. Je la remerciai de ce conseil frappé au coin du bon sens le plus pur, me recouchai rasséréné et, après deux mois environ, pendant lesquels je couchai sur le matelas à même le sol, le suivis (le conseil). La nouvelle installation est celle qui est encore en service aujourd’hui.

La deuxième dérive des continents des couches géologiques de mon lit en fait contrebalance en partie la première car, dans l’espace qu’elle laisse libre entre la bibliothèque et le matelas, le coussin rectangulaire s’interpose, et mes pieds se trouvent moins menacés de dévoilement et exposition aux risques de refroidissement.

Mais il faut pour cela qu’il soit en arrière-plan des coussins carrés. Ce n’est malheureusement pas toujours le cas ; car si je préfère en fait avoir les autres, plus doux, sous la joue, ils deviennent facilement inégaux dans la répartition de leur substance interne à l’enveloppe, chose désagréable, qui m’incite à les abandonner sans cesse l’un au profit de l’autre, chaque fois pour un temps nécessairement limité. (Un esprit de l’escalier écranique m’invite ici à me reporter (comme vous) au passage antérieur de quelques lignes, où j’indique que deux sur trois des oreillers de chacun de mes deux ‘stacks’ sont mous ; cette mollesse, ou trop faible remplissage de leur enveloppe, fait qu’ils ressemblent aux oreillers maigres du Crescent Hotel, dont l’évocation est responsable de la digression qui m’accapare depuis de nombreux caractères de texte.) D’ailleurs, dans le même temps, la hauteur de ma tête diminue, ce qui me gêne aussi.

Au cours d’une nuit de sommeil de sept ou huit heures, les mouvements de mon corps décrivent une trajectoire complexe dont je devrais entreprendre de calculer l’équation afin de déterminer si elle est, dans une approximation suffisante, algébrique ou transcendante ; un tel résultat ne manquerait pas d’être très éclairant

Il me faut ajouter enfin, afin (ou afin, enfin,) de n’être point trop incomplet dans ma description (je sais bien qu’elle l’est terriblement, mais je dois tenir compte de la nécessité d’avancer dans la narration d’ensemble, et de

n'en point trop rompre l'équilibre (comme dirait Jean Daive)), que je tente parfois de combattre simultanément les inconvénients des deux mouvements, de périodicité inégale, qui entraînent mon corps dans mes nuits troublées, en adoptant, soit la position parallèle sur le deuxième stack d'oreillers, qui n'a pas encore subi les troublantes dérives du premier, soit, subtile variation, en me couchant de biais dans le lit, sur l'un ou l'autre des deux stacks.

51 (le premier de tous les 'Pythagore' serait considéré contemporain de l'apparition de l'*homo sapiens sapiens*) ***

La secte pythagorique, dans cette hypothèse, remonterait fort loin. Une incise ici se révèle nécessaire, que je présente en forme de conte

Conte de la secte, ou conte du pou et du langage

Pour assurer la cohésion des sociétés de ses enfants préférés, les primates, le Seigneur inventa le pou. Et quand le pou eut été suffisamment inventé et occupé à sa tâche, les primates, enfants du Seigneur, commencèrent à s'épouiller les uns les autres et réciproquement dans les coins et les recoins de leur pelage, et ainsi apprirent à faire connaissance et à vivre en bonne intelligence en société, car telle était la volonté de leur père, notre Seigneur. On entendait partout dans la savane « crépiter longuement la mort des petits poux ».

Vous pouvez voir tout ça magnifiquement représenté dans les tableaux du Primatice. Et point n'était besoin alors de « Marie-Rose, la mort parfumée des poux ».

Et voilà qu'un jour les hominidés (à l'exception de l'oncle Vania, bien entendu) descendirent des arbres et se mirent à se tenir droit comme des i. Tant et si bien que les poils leurs tombèrent du corps. Ils se dépouillèrent de leur pelage et les poux durent se réfugier sur le sommet des crânes où ils commencèrent à s'embêter sérieusement. Ils n'était plus question de s'épouiller convenablement, il n'était plus question de faire convenablement connaissance par épouillage réciproque et convivial.

A partir de cette époque l'épouillage fut réservé à des spécialistes, généralement femelles, les chercheuses de poux (cf. Rimbaud : « Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes, / Implore l'essaim blanc des rêves indistincts, / Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes / Avec de frêles doigts aux ongles argentins. //»)

Or, un épouillage efficace, réciproque et convivial assurant la cohésion d'une société prend beaucoup de temps ; il importe donc que les dimensions des villages de primates restent modestes ; et en fait elles ne dépassent pas cinquante-trois individus, comme chacun sait. Mais les hommes, n'étant plus limités dans leurs ambitions, se mirent à proliférer et leurs troupes finirent par compter jusqu'à cent individus et même plus. Comment faire pour remplacer

l'épouillage comme ciment de fraternité et convivialité et communication entre humains ? Le Seigneur se gratta la tête et inventa

le langage

Le langage, comme l'a découvert le professeur Robin Dunbar de l'université de Liverpool, a été inventé pour remplacer l'épouillage et assurer la cohésion des sociétés humaines par le bavardage. La fonction primordiale du langage est là. La parole a été donnée à l'homme et à la femme pour bavarder. Parfait, me direz-vous. Pas tout à fait. Car si la fonction du langage est, avant toute chose, de bavarder pour faire connaissance et assurer la cohésion de la famille, rien ne vaut pour cela un bon bavardage entre époux (le mot époux indique bien l'origine véritable de l'institution du mariage), ainsi que la stabilité de la tribu, il rencontre lui aussi, au bout d'un moment, ses limites. On ne peut pas bavarder avec tout le monde, s'il y a trop de monde. Comme l'explique le professeur Dunbar, au-delà d'un certain nombre, ça ne marche plus, et il y a de la fracture sociale. C'est Babel. Il y a donc un nombre limite pour l'usage efficace du langage

On peut retrouver ce nombre, comme l'a fait le savant professeur, par le raisonnement ; on peut le déterminer ri-gou-reu-se-ment, et notamment grâce au fait qu'il a laissé des traces nombreuses dans nos sociétés. Je cite : « It is a typical village size in traditional societies, it is the size of the smallest military unit, the company, in most armies, and it is also roughly the number of people most of us send Christmas cards too, if you remember that most cards go to families, not individuals. » « This number is about the number of people we all know well enough to join uninvited in a pub, or ask a favour of without embarrassment. It is also the number of living descendants a couple to have produced after four generations at the birth rates observed in peasant societies. »

Et ce nombre fatal, quel est-il ?

On verra ça plus loin. En temps utile. (peut-être)

52 je me mis à marcher sans y penser à travers les rues londoniennes en direction de Kensington Gardens *****

Ma portion favorite de ce parc est celle qui entoure l'Albert Monument. Les écureuils, en effet, y abondent. Peut-être se sont-ils installés là en hommage au prince Albert, époux chéri et regretté de la reine Victoria.

J'aime les écureuils. Ceux-là, certes, ne sont que des écureuils gris, de ces amerloques d'origine qui ont envahi les îles Britanniques et repoussent, hélas, vers l'Écosse les 'natives', roux comme ceux de Provence et du Languedoc, que j'aime depuis mon enfance. (J'espère que l'autonomie récemment votée par les Écossais lors du référendum de 'devolution' va redonner de l'énergie et de la confiance aux écureuils authentiques et qu'ils

vont rejeter les écureuils gris vers le sud, au-delà du mur d'Hadrien.)

Un jour à New York, dans Central Park j'ai vu un couple de grands écureuils noirs, d'un noir intense, du noir des boulets d'anthracite qui bourraient les poêles de l'hiver carcassonnais jadis : des visiteurs venus de la région de Toronto, à ce qu'on dit, attirés par la réputation excellente de Central Park auprès de leurs cousins de Manhattan. Accrochés par leurs pattes arrière écartées au tronc d'un arbre du parc ils ont dévoré avec empressement les noix de cajou qu'on leur tendait.

On peut nourrir aussi d'amandes, de noix, de biscuits ceux de Kensington. Rongés de curiosité redoublée délicieusement d'inquiétude ils s'approchent dans l'allée, vers la noisette qu'on offre dans sa paume. Ils viennent, s'enfuient, reviennent, de plus en plus près, de plus en plus éperdus de gourmandise. Au moment où ils saisissent la noisette entre leurs pattes, les gratter sous le menton. L'ambition de ce jeu, difficile à réaliser plus de deux, trois fois à chaque séance avec les écureuils en résidence près de l'Albert Hall, est d'en séduire un assez pour à l'instant décisif lui chatouiller le ventre. Indigné, mais sans abandonner sa proie il s'enfuit jusque dans son arbre et reste un moment à regarder l'audacieux de derrière une branche, avant de l'oublier tout à fait et de penser à redescendre planquer son amande ou son morceau de noix en un lieu secret sous les feuilles mortes ; cachette qu'il oubliera d'ailleurs presque instantanément. Les écureuils sont avec leurs trésors de guerre et leurs provisions comme l'était ma grand-mère avec ses lunettes : ils ne se rappellent jamais où ils les ont mis. Leur expression d'étonnement perpétuel avec hochements de tête perplexe ne signifie pas autre chose que : « Où ai-je encore bien pu mettre mes noisettes ? », « Ne l'ai-je pas déjà mangée ? »

Les écureuils de notre jardin des années de guerre habitaient le grand pin parasol ; le « pin-pignon ». Nous nous disputions, petits enfants petits rongeurs, les grandes pignes tachées d'un miel de résine, dont les 'pétales' de bois, écartés, délivraient leurs pignons encore couverts de leur poudre de protection, un peu grise, un peu violette, odorante et fine. Les coques de pignons décapités par les dents des écureuils, jonchaient les allées sous le pin. Il n'y restait plus que la peau soyeuse entourant les fruits qu'ils avaient, comme nous le faisons aussi, soigneusement dépouillés afin de n'avoir à se mettre sur la langue que la part la plus blanche et tendre. Nous, nous les cassions à coups de pierre sur la terrasse en contrebas du jardin, comme on fait des noix, noisettes ou amandes douces, parfois mélangés à la masse plus abondante de ceux que je rapportais du bois de Serre, ou de Gaja, les dimanches de promenade ou d'expéditions scolaires, quand j'étais 'louveteau'. (Une des friandises les plus bouleversantes que peut offrir la bienveillance, rare, du monde est celle d'une grande assiette blanche remplie d'une nappe de miel pâle, transparent, piquée de pignons neufs.) Nous prenions grand soin de ne pas les écraser par un excès de violence ; l'idéal étant que d'un frapper très sec les deux moitiés de l'enveloppe ligneuse se

séparent selon la ligne de faute qui y a été ménagée par la nature pour permettre leur ouverture spontanée.

Les écureuils étaient plus rapides que nous, plus efficaces. Le pin était leur maison de famille, leur précepteur, leur nourrice, leur allié. Des plus hautes branches, presque invisibles et toujours fuyants, éclairs de rousseur, ils narguaient notre maladresse terraquée. Mais ils ne prenaient pas toute la récolte que le grand arbre qui les logeait gratuitement offrait à nos convoitises antagonistes. Ils nous laissaient dédaigneusement celles des pignes qui n'étaient pas de la plus extrême fraîcheur, où les pignons étaient plus secs, plus bruns, d'un goût plus fort, plus acre (comme dans des calissons un peu vieux la pâte d'amande rancie) qui aurait offensé leur palais aristocratique.

En ces temps-là j'étais capable de grimper aux arbres (comme c'est loin tout ça !) de me jucher à l'entrejambe confortable de deux branches frottées de résines, et d'attendre là, immobile, qu'un des écureuils (ils étaient toute une famille), m'ayant oublié, me découvrant tout en repos végétal, intrigué, sorte de sa cachette très haute et vienne me toiser d'un bout de branche, presque une brindille, un instant, l'instant bref de son intermittente attention. Je le regardais dans les yeux, je regardais sa fourrure rousse, rousse sombre rouge, sa queue au grand panache, et j'avais une envie proche du vertige de le prendre dans mes mains, de le caresser, de lui parler, d'être son ami.

(J'aimerais penser que c'est une ressemblance d'essence qui m'attira, avec toutes les conséquences torturantes de la passion sentimentale qui s'ensuivit, à cause de la brièveté de sa fuyante curiosité, étrangement semblable à celle de ces petits animaux, au peu de durée de ses désirs et de ses attentions amoureuses, vers les rousseurs obviees et cachées de Jane, il y a vingt ans. Je sais en tout cas que la première fois où j'aperçus, à Londres, l'or roux de sa petite toison du bas, j'eus comme l'éblouissement d'un retour à l'enfance, à l'excitation de mes rencontres avec cet écureuil de 1941, 1942, dans le pin parasol du jardin, rue d'Assas. (Sa rousseur à elle, pourtant, était plus claire, plus dorée.))

Dans les années cinquante, à la Tuilerie, l'été, quand j'allais lire dans une chaise longue sur la colline, un des écureuils de la tribu qui y habitait (et y vit encore, je crois) avait pris l'habitude, descendant toujours du même arbre, et se livrant chaque matin aux mêmes manœuvres compliquées d'approche réticente, inquiète mais compulsive (petits bonds en avant, petits bonds en arrière, retraite précipitée à quelque coup de vent remuant une ombre ou une brindille, puis de nouveau petits bonds interrogateurs, de côté, vers ci, vers là), toujours selon le même itinéraire et avec la même lenteur, de venir jusqu'à mes pieds mêmes. J'avais, dès que j'apercevais son bout de rousseur, soin de m'immobiliser entièrement ; et j'attendais sa venue avec délices. Il arrivait jusqu'à moi, très près, si près qu'il prenait peur de sa propre audace, et s'enfuyait aussitôt pour ne plus réapparaître avant le lendemain matin.

A propos de **Tout**, j'ai composé ce dialogue, oulipien :

Monsieur Goodman pense Dieu

J'ai un vieil ami qui s'appelle monsieur Goodman. On l'appelle toujours ainsi : monsieur Goodman ou, plus simplement, Goodman. Il a un prénom, comme tout le monde ; il a même trois prénoms ; mais je ne vous dirai pas lesquels pour des raisons de sécurité.

«Un jour », m'a raconté mr Goodman, « j'ai décidé de penser Dieu. Pas de penser à Dieu, ce qui est à la portée de tout le monde, de vous, de moi ou du pape ; mais bel et bien, comme les philosophes, de penser Dieu.

«J'ai tout d'abord pensé Dieu comme existant. Avant cela, bien sûr, j'ai prouvé l'existence de Dieu ; ce qui est facile. Il y a l'argument ontologique dont Bertrand Russell a dit, en descendant de vélo à Cambridge, dans Trinity Lane, *"By God, the ontological argument is true"*. Les termes qu'il employa sont peut-être un peu malheureux. L'expression 'by God' ne présuppose-t-elle pas déjà l'existence ? Mais ce ne sont que brouillilles.

«Et pour ceux qui ne souscrivent pas à l'argument ontologique, qui pensent même que l'idée de Dieu sous-jacente a été en fait suggérée à saint Anselme par le démon cruel et subtil de Descartes, il y en a d'autres. Il y a Nicolas de Cuse dans son *De Li non Aliud*, pour qui Dieu est pas-autre que ce que vous pouvez imaginer : il n'est pas-pas le plus bon, pas-pas le plus beau, pas-pas le plus grand (et d'ailleurs aussi pas-pas le plus petit, si je ne m'abuse) ; sa définition, si on tient absolument à en donner une, serait donc de n'être pas-autre chose que tout ce par quoi on voudrait le définir. Il serait en somme la définition des définitions, la définition suprême.

«Remarquons au passage que dire que Dieu est pas-pas le plus beau, pas-pas le plus ceci, pas-pas le plus cela, etc., peut conduire à une confusion, qui a été souvent faite. A savoir, conclure que Dieu est papa. Cette confusion éclate dans des expressions telles que 'Dieu le Père'; 'Notre Père qui êtes aux cieux'. Pourquoi ne dirait-on pas, en effet, 'Dieu la mère'?

«Ça me rappelle », me dit à ce moment mr Goodman « l'histoire du prêtre qui avait vécu si saintement qu'il monta directement au Paradis. Tu la connais ?

– Non, répondis-je ; raconte.

– «Histoire du prêtre qui avait vécu si saintement qu'il monta directement au Paradis » (je signale, pour éviter tout malentendu, que cette histoire, je ne l'ai pas inventée. Elle m'a été racontée par Charlotte, qui l'avait recueillie sur le 'net'):

Il était une fois un prêtre qui avait vécu si saintement qu'à sa mort il monta directement au Paradis. Saint Pierre le reçut et lui dit : « Non seulement vous voilà titularisé au Paradis sans faire de stage mais en plus vous avez droit à un vœu. Réfléchissez et dites moi quel est votre vœu. Il sera sur-le-champ exaucé (exhaussé, si on veut). » Le prêtre réfléchit et dit qu'il aimerait poser une question à la Vierge Marie. « Très bien », dit saint Pierre. Il prit son téléphone et appela la Vierge qui lui répondit sur son portable. « Salut Marie. J'ai là ce prêtre, tu

sais, qui a vécu si saintement qu'il est venu chez nous directement. Il voudrait te poser une question. » – «Qu'il vienne, qu'il vienne », dit la Vierge, en toute simplicité. Le prêtre alla donc dans le bureau de la Vierge, qui le fit asseoir, lui demanda des nouvelles de la famille ; on parla de choses et d'autres et finalement la Vierge dit : « Eh bien ! quelle est donc cette question qui vous tarabuste ? » – «Voyez-vous », dit le prêtre, « sur tous les portraits de vous que j'ai vus quand j'étais sur terre, et Dieu sait s'il y en a, vous avez l'air triste. Pourquoi ? » – «Ah ! » répondit la Vierge, « j'aurais tant voulu avoir une fille ! »

«Mais je m'égare ; comme disait Diodore Cronos. Revenons à nos moutons.

– Dieu serait-il un mouton ? un troupeau de moutons ?

– Oui. On le montrerait aisément. Mais là n'est pas mon propos. Les preuves que Dieu est sont nombreuses, et sont d'autant plus satisfaisantes qu'elles se contredisent les unes les autres. Dieu a dit aux preuves de Son Existence : « croissez et multipliez ». Ma preuve préférée est la suivante. Je te la chante ?

– Elle se chante ? chante-la si ça te chante.

– «S'il n'y avait pas de Dieu, pas de Dieu, pas de Dieu, euh, s'il n'y avait pas de Dieu il n'y aurait pas de 'nom de Dieu !' »

– La question de l'existence étant réglée, ...

– S'il te plaît.

– S'il me plaît quoi ?

– Tu ne m'as pas dit si Dieu était un existant ou un étant.

– La réponse tombe sous le sens. Il suffit de regarder les cygnes.

– Les cygnes qui nagent à l'ombre du hêtre sur les étangs ?

– Ceux-là mêmes.

– Mais...

– Suffit. La question de l'existence, de l'essence et de l'étant-ce étant réglée, je suis passé à la question suivante : Dieu, c'est quoi ?

– Dieu sait quoi !

– Ah ! ah ! Restons sérieux. Tu m'accorderas que Dieu est ceci, que Dieu est cela, que Dieu est ceci-cela ; que Dieu est ici, que Dieu est là, que Dieu est ici ou là ; que Dieu est devant, que Dieu est derrière, que Dieu est devant-dérrière, que...

– En haut, en bas, de bas en haut, de haut en bas... Je vois où tu veux en venir : Dieu est tout.

– Oui ; tout ; absolument tout, et pas partiellement tout, in-té-gra-le-ment tout ; et même intégralement tout et tout et tout. Plus que tout. La totalité de tout. **TOUT**. Bref tout-**Tout**. Ce qui prouve, entre parenthèses, que Dieu est un chien.

(Ce fait ne fut pas ignoré de sir Walter Raleigh. Dieu, en anglais, se dit GOD. Le palindrome de GOD est DOG. 'Dog' est un mot anglais qui signifie 'chien'. Le palindrome de Dieu est nécessairement Dieu lui-même. CQFD (note de l'auteur).)

– Cela va sans dire.

Cela va encore mieux en le disant. Donc, Dieu est tout et tout est Dieu.

– Et Dieu est toute ?

– Toute.

– Atout ?

– Adieu.

– Ainsi, tout ?

– Insidieux.

– Rêver à tout ?

– Rêve radieux.

– Un pou, Dieu ?

– Un poutou

– Et le pistou ?

– Pisse-dieu.

– Dieu, en camion ?

– Toutankamon.

Or Dieu, étant tout, est en même temps avant tout.

– Avant tout ?

– Plaît-il ?

– Je te demande : Dieu est-il avant tout avant tout ? après tout il est aussi après tout, étant tout.

– Tu veux savoir si Dieu est le premier principe ?

– Oui en effet. C'est cela que je veux savoir

– «Ce qu'on appelle le principe un de toutes choses est-il au delà de Dieu ou est-ce quelque chose de Dieu comme le summum des réalités qui procèdent du principe et que le principe subsume ? Et Dieu, dirons-nous qu'il est avec le principe ou après le principe et à partir de lui ?

«Dans ce dernier cas, comment pourrait-il y avoir quelque chose hors de Dieu ? car ce à quoi rien ne manque, c'est Dieu au sens absolu. Or le principe manque. Donc ce qui est passé le principe n'est pas Dieu au sens absolu mais Dieu sans son principe.

« Donc hors de Dieu rien ne se manifestera. Car la divinité est une sorte de borne et déjà un enveloppement : le principe est en elle la limite supérieure, et ce qui, à partir du principe, vient en dernier, est la limite inférieure. Dieu est donc avec ses limites. De plus, le principe est coordonné aux choses qui viennent de lui. C'est d'elles qu'il est dit principe et qu'il est principe. Le causant est donc lui aussi coordonné aux causés et le premier à ce qui vient après le premier. »

– Comme tu causes bien !

– Bien sûr, je copie.

– Qui ça ?

– Damascius, Traité des Premiers Principes (à peu près dans la traduction de madame Galpérine) :

« Or les choses qui, étant plusieurs, forment une coordination unique, voilà ce que nous appelons Dieu ; il s'ensuit que le principe lui aussi est compris en Dieu. D'une manière générale, nous appelons Dieu au sens absolu

l'ensemble des choses que nous concevons, sous quelque mode que ce soit.

« Par ailleurs, si Dieu est avec le principe, le principe de Dieu ne sera pas une chose distincte, puisque le principe est lui aussi compris en Dieu. Donc la coordination une de toutes les réalités, que nous appelons Dieu, est sans principe et sans cause, si nous ne voulons pas régresser à l'infini.

« Cependant il faut que toute chose soit ou principe ou issue d'un principe. Dieu lui-même aussi est donc ou principe ou issu d'un principe. Mais dans ce dernier cas, le principe ne sera pas avec Dieu, mais en dehors de Dieu, comme le principe est en dehors de ce qui vient de lui. Et, dans le premier cas, qu'est-ce donc qui procédera de Dieu comme d'un principe, et procédera hors de Dieu dans les choses inférieures, comme un produit de Dieu ? car ce produit aussi est compris en Dieu, puisque la notion de Dieu absolu (e) ne laisse rien échapper.

«Donc Dieu n'est ni principe ni issu d'un principe. »

– Te voilà bien avancé !

– Et toi donc ! (réponse de Jules Berry à Jean Gabin dans *Le jour se lève*).

– Tu m'as bien dit que Dieu est tout ? et toute ?

– Je l'ai dit

– Quelle est la couleur de Dieu ?

– ?

– Prends ton Petit Robert.

– Voilà.

– Lis

– Où ?

– Là ; lis là.

– «Quand je vais chez la fleuriste / je n'achète que des lilas ».

– Très drôle. Ah ! Ah ! Je ris. Lis plutôt :

– **Pardieu !** *interj.* (*Par dé*, XIII^e ; de *par*, et *Dieu*).

– Maintenant lis ici :

– **Parbleu !** *interj.* (1540, euphém. pour *pardieu*).

– Bien. Donc pardieu ! = parbleu ! Je simplifie par 'par' et par 'point d'interjection' ; et j'obtiens la couleur de Dieu, qui est le bleu.

– Partout ?

– Partout.

– Je vois que toi aussi, tu commences à penser Dieu.

– C'est vrai. D'ailleurs, j'ai pensé encore autre chose. Tu m'as bien dit que Dieu est tout ?

– Je n'en disconviens pas.

– Il sera par conséquent n'importe quelle chose parmi les choses qui sont ?

– Il le sera

– Par exemple 'le' ?

– L'article 'le' ?

- Oui.
- Si tu veux ; Dieu est ‘le’.
- Dieu est ‘jour’?
- Dieu est jour.
- Dieu est ‘n’est’? et ‘pas’? et ‘plus’? et ‘pur’?
- Il l’est.
- Et aussi ‘que’, et ‘fond’ et ‘de’ et ‘mon’ et ‘cœur’.
- Sans aucun doute ; mais où veux-tu en venir ?

– A cela : si Dieu est bien tout cela que je viens de dire, pourquoi ne pourrait-on pas, au lieu de dire chacun des mots que je viens d’énumérer et que Dieu, qui est tout, sans aucun doute possible, ensemble et séparément est, les remplacer tous par Dieu et donc, au lieu de dire « Le jour n’est pas plus pur que le fond de mon cœur », vers fait de douze mots séparés qu’il faut énoncer l’un après l’autre sans se tromper, tout bonnement et tout simplement dire : « Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu Dieu » ?

– En effet ; je n’y avais pas pensé

– D’ailleurs, dans le même ordre d’idée, on pourrait simplifier considérablement le dictionnaire en y laissant, en tout et pour tout un seul mot : Dieu.

- En fait, on n’aurait plus vraiment besoin de dictionnaires.
- Ni même de grammaire.
- Ce serait la langue parfaite, la langue adamique enfin retrouvée.
- My God !

La prochaine fois mr Goodman répondra à la question « Dieu c’est qui ? »

- «Une autre fois Dieu se fit homme ! Napoléon ! Napoléon !»
- Chut ! Pense qu’il se pourrait que tu aies des lecteurs corses ?

56 tout simplement, tout stupidement, un ersatz de Projet *****

ersatz du **Projet** s’inscrivant dans un ersatz-monde. Le mot ersatz, qui a pénétré dans la langue française à l’occasion de la guerre de 14 fut un emprunt à l’allemand. Comme la barbarie teutonne avait dû être tenue pour responsable de la pénurie de certains produits alimentaires (et pas seulement alimentaires), auxquels il avait été nécessaire de substituer des succédanés, de qualité évidemment inférieure, il avait été jugé impossible de nommer en pure langue française la catégorie de ces types de choses aussi peu recommandables, et on avait été en quelque sorte forcé d’avoir recours à un germanisme. Mais le mot n’a déployé tous ses charmes que pendant la Seconde Guerre mondiale. Il évoque pour moi irrésistiblement celui de cancoillotte. Quelque chimiste de l’époque avait concocté une concoction pseudo-alimentaire, à base de pétrole peut-être, et qui était supposée imiter,

superficiellement tout autant que gustativement, ce charmant produit de la fromagerie franc-comtoise « à pâte molle et fermentée ». Dans un accès de sincérité surprenant, les autorités vichyssoises avaient accompagné le lancement de ce produit de la Révolution nationale alimentaire d'un slogan-avertissement que nous nous répétons chaque fois qu'avec des grimaces de dégoût (justifié, croyez-moi) nous nous efforçons d'ingurgiter quelque morceau de cette fausse innourrissante nourriture :

La cancoillotte n'est pas un fromage !

(Il fallait quand même une sérieuse dose de culot pour détourner le nom du produit authentique au profit de l'infâme ersatz.)

La cancoillotte, la vraie, a eu un mal extrême à se remettre du discrédit dans lequel son nom avait été jeté par cette escroquerie onomastique. Il est vrai, d'ailleurs, que la fausse cancoillotte avait, je m'en suis rendu compte quand j'ai essayé, bien des années après 1945, de goûter un morceau de l'authentique fromage, une ressemblance certaine, olfactive aussi, avec la vraie (les chimistes vichyssois avaient bien travaillé) ; ce qui fait que j'ai été aussitôt pris d'un dégoût insurmontable, et que je n'ai pu en venir à bout. Je compte faire une nouvelle tentative, quand je serai à la retraite

Cela fait partie de la liste des choses que je « dois faire quand je serai à la retraite » ; par exemple, me mettre à boire des boissons alcoolisées ; visiter l'Alhambra, comprendre, au moins dans ses grandes lignes, la démonstration du grand théorème de Fermat, ... (Je ne peux pas mettre dans cette liste « voir Carcassonne », « voir Naples » ou « voir mourir Greta Garbo », puisque c'est déjà fait.) (J'ai repris, je m'en rends compte, une expression qu'employait autrefois mon père ; et qu'il a continué à utiliser longtemps après être devenu, effectivement, un retraité, pour parler de choses qu'il aurait voulu faire et qu'en définitive il n'avait jamais faites et ne ferait vraisemblablement jamais. Il en sera peut-être ainsi des actions figurant dans ma liste à moi.)

Dans l'imaginaire de la population française deux autres produits ont joué le rôle d'ultérieur repoussoir, de rappel des privations de la guerre ; mais il ne s'agit pas dans ce cas-là d'ersatz au sens strict : ce sont deux légumes tout ce qu'il y a de plus authentiques et naturels ; le topinambour et le rutabaga. Je n'en ai jamais remangé. On me dit que ce sont des légumes tout à fait estimables. Je veux bien le croire. Mais il m'est, du fait de ces années, devenu impossible de les considérer comme autre chose que de véritables ersatz d'eux-mêmes. Partant, ils sont immangeables pour ceux qui leur ont associé l'idée même de l'époque maudite des 'restrictions'. Je ne crois pas que je tenterai même l'aventure d'en goûter quelque spécimen (de toute façon je n'en vois jamais sur les marchés).

Dans son livre sur les mondes possibles, *On the Plurality of Worlds*, David Lewis consacre de longs développements à la réfutation de ce qu'il appelle les ersatz-mondes, entités proposées par certains théoriciens, qui seraient de pâles succédanés abstraits de notre monde concret et réel, dans lesquels certains possibilia absents de notre réalité se trouveraient réalisés,

mais d'une manière seulement virtuelle. Pour un 'réaliste modal' convaincu comme Lewis, de tels faux mondes, les ersatz-mondes, sont de véritables horreurs logiques, et il leur refuse toute vraisemblance. Le titre du chapitre qu'il consacre à la réfutation de l'« Ersazist Programme » est éloquent : Paradise on the Cheap ? (paradis au rabais?).

Pour écarter le risque de me lancer sans réfléchir dans un ersatz-Projet au sein d'un ersatz-monde de langue, je me répétais fréquemment : pas de Projet-cancoillotte ; pas de monde-cancoillotte. (Que les fromagers bizontins veuillent bien me pardonner cet abus de langage. Il vaudrait mieux sans doute que j'écrive 'Projet-cancoillotte *', ou 'monde-cancoillotte *', avec des astérisques à chaque occurrence du mot 'cancoillotte' pour marquer qu'il s'agit d'un mot-ersatz. (Un des effets les plus délétères de l'équivalent 'occidental' de la 'langue de bois', ce que j'ai nommé 'langue muesli' ou 'langue marshmallow', ou encore GLAM (grosse langue molle) (dans sa partie 'politiquement correcte' de droite ou de gauche, spécialement) est sa tendance à remplacer bien des vocables et expressions de la bonne langue ordinaire en mots-ersatz, en mots-cancoillotte *.)

58 un besoin de variété m'a fait modifier le protocole pour la branche 4 *****

Voilà qui n'est pas entièrement exact. Car il y a aussi une raison numérologique : la branche 4 raconte la mise en route du **Projet de Poésie**, conduit le récit jusqu'à ma rencontre avec Raymond Queneau dans son bureau aux Éditions Gallimard. Il y est longuement, lourdement et ostensiblement question de sonnets, de la forme-sonnet. Aussi ne pus-je éviter de succomber à l'idée que les 196 moments que je ne pouvais éviter de lui accorder seraient divisibles en 14 unités, elles-mêmes divisibles en 14 unités plus petites, elles-mêmes divisible en 14 unités encore plus petites. L'association la plus naturelle irait des premières unités aux chapitres (des 'journées' de prose, je vous le rappelle → branche 4, je ne sais plus où précisément), des secondes aux paragraphes, nommés moments, des troisièmes aux alinéas dits instants. J'aurais pu, et j'y ai songé, réserver par exemple les huit premières des grandes unités à des unités-chapitres, constituant un huitain de chapitres, faire des trois suivantes des incises, des trois dernières des bifurcations, obtenant ainsi un sizain d'insertions, renforçant ainsi bellement la fine allusion numérique au sonnet. Mais agir ainsi aurait imposé non seulement les quantités respectives de ces variétés de prose, mais la fixation préalable de leurs points d'accrochage respectifs. Je m'en offusquai moi-même

67 la version brève devenait ensuite, avec quelques modifications la première couche, noire, du texte de la version longue ***.**

Dans ce premier chapitre, la version brève n'est donc, à peu de chose

près, que la ‘première couche’ de texte de la version longue ; il se peut, et il faudrait, qu’elle s’en distingue plus nettement par la suite.

Une des caractéristiques vraisemblables de ce que sera la version longue de la présente branche sera l’exaspération ; et j’emploie le mot ‘exaspération’ à dessein, prévoyant l’effet que cette caractéristique pourrait avoir sur ceux de mes lecteurs qui ont lu, ou liront, d’autres ouvrages dont je suis l’auteur ; exaspération d’une tendance, légèrement perceptible dans les trois premières branches publiées, mais déjà fortement aggravée dans la quatrième, à introduire dans mon récit des fragments, de plus en plus importants, de prose ou de poésie que j’ai déjà publiés ailleurs.

J’ai, dans chaque cas, une bonne justification à ces auto-emprunts. Mais je pourrais, c’est clair, faire l’effort de redire les choses qui y sont dites différemment. or je le fais rarement. Ce n’est pas par paresse (quoique...), mais pour la raison, un peu plus noble, suivante : tous les travaux que j’effectue, qu’ils se traduisent ou non en livres, ou articles, ou autres publications, accompagnent, par la force des choses, mon effort quotidien, ou potentiellement quotidien, prématal, de composition des branches. Un certain parallélisme naturel de préoccupations en résulte. De plus, mon travail professionnel, conduisant aux bavardages de mon séminaire à l’EHESS, est lié aussi aux deux autres activités. Il y a des passages de l’un à l’autre de ces trois ‘modes’ de composition ; dans tous les sens, pas seulement dans le sens d’une copie ou absorption des deux autres modes dans celui des branches. Ainsi, à la fin de 1995, ayant presque achevé la branche 4, au moment d’apporter à Denis Roche la première partie de la branche 3 et le ‘livre de vies semi-moyennes’ que j’avais aussi terminé, cherchant quelque chose à y mettre en préliminaire, qui introduirait au lecteur le narrateur fictif de ces vies, j’ai brusquement pensé au chapitre 2 de la branche 4, dont le titre est An climatérique, et je l’ai ‘transvasé’, plus ou moins à la lettre, d’un livre à l’autre. Comme je ne peux

(Je viens de corriger ce que j’avais écrit, qui était ‘peus’. Ce matin, j’ai des troubles orthographiques très sérieux, qui s’ajoutent à des douleurs intercostales un peu plus sévères que d’habitude. La raison des douleurs est claire : je vais demain être privé, dentistement, de plusieurs dents. Une angoisse me saisit, très naturelle, devant ce symbole de l’accélération de mon vieillissement. Mais l’orthographe ? certes, mes erreurs orthographiques sont aussi anciennes que mon apprentissage de l’écriture

Théorie orthographique de jr-

A – Parmi les ouvrages imprimés du 16^e siècle il en est certains qui sont composés au moyen d’une espèce de caractères rare et disparue, celle des caractères de civilité. On le trouve, par exemple dans ‘Le moins que rien, fils

ainé de personne', de Nicole Bargédé, je crois. Pour les évoquer ici j'ai choisi, parmi les jeux que m'offre madame Performa, celui qui se nomme 'Swing'. C'est le seul, dans la longue liste du 'menu caractères' de mon ordinateur, qui présente une vague analogie avec mon souvenir vague des tracés originaux. Pourquoi ce choix ? parce que l'idée de 'civilité' d'une part, le siècle seizième de l'autre sont au centre même de ma théorie orthographique.

B – La physionomie écrite des mots d'une langue fait partie intégrante de son 'être' pour chacun d'entre nous, à partir du moment où, dans l'enfance, nous sommes initiés à l'alphabet. Notre œil et notre main en prennent possession ; mais cette possession n'est jamais parfaite. Et la maîtrise imparfaite du système orthographique est sentie, sous la pression de l'école, puis de la société, chez chacun, au mieux comme un léger défaut, au pire comme une tare. Accéder à une telle maîtrise semble, dans ce pays, à la fois indispensable, et difficile.

C – face à cette situation il y a on le sait, deux attitudes possibles, qui donnent naissance à deux camps antagonistes parmi ceux qui réfléchissent à ces questions ; sans oublier ceux qui n'y réfléchissent pas, mais adhèrent, de confiance, à un des deux camps. Pour les uns, il importe d'améliorer la connaissance orthographique des citoyens et citoyennes, plus exactement de lutter contre la dégénérescence supposée des savoirs orthographiques : « France ! Ton orthographe fout l'camp ! », tel est leur cri de ralliement. Tous les maux de la société française en découlent.

D – Pour les autres, qui font le même diagnostic, à savoir que l'orthographe de la République est malade, la responsabilité n'est pas à mettre sur le dos des élèves ou de leurs instituteurs, mais sur l'orthographe elle-même ou lui-même. Il est trop difficile. Il faut le simplifier, le corriger, le réformer.

E – Les deux camps se combattent depuis plus de quatre siècles : « Ils se battent, combat terrible, corps à corps / Voici déjà longtemps que leurs chevaux sont morts ».

F – J'ai été longtemps, comme Raymond Queneau mon maître, dans le camp des réformateurs. Queneau était même un révolutionnaire en orthographe. Admirateur d'un 'plagiaire par anticipation' du cofondateur de l'Oulipo, Jacques Peletier du Mans, j'ai admiré les sonnets de son Amour des Amours, imprimés en la belle orthographe réformée que Peletier avait inventée, avec ses 'keurs', ses 'e' barrés et ses 'e' à cédille :

De voz clertez l'er serein resplandit,
De voz faueurs la Terre deuient pleine,
Les soeues fleurs nesses de votre aleine,
De votre bruit l'ocean s'agrandit :
Dessous voz pas l'herbe se reuerdit,
De votre guei se tapisse la pleine :

Par votre ris an moe je me raneine,
Par votre voes mon esprit s'anhardit.
Votre dousseur fee mon esperance,
Votre regard anchante mes souciz,
Votre parler flate mon assurance :
L'ombre je pràn au fres de voz sourciz,
Puis au reyon de voz yeux me souleilhe.
Que di je ? Amour, quoe ? dor' je ou si je veilhe.

G - Enchanté de la lecture des sonnets de Peletier du Mans dans la typographie qu'il avait conçue pour eux, frappé du charme visuel qu'elle donnait à ses vers, je réfléchis que son 'système' orthographique, qu'il ait été cohérent, raisonnable ou non, était un reflet de sa 'personne' poétique, au même titre que ses choix de mots pour emplir les vers, et qu'il était fort peu 'civil' de la part des éditeurs modernes, de corriger ses 'fantaisies' en ce domaine, bien peu poli de la part des linguistes de s'en moquer.

H - J'en étais là de mes réflexions quand je lus, dans un grand livre rouge cartonné, de longues pages reproduites sans corrections de la correspondance de Marguerite de Navarre avec l'évêque Briçonnet. Fort éloignée du moindre système systématique et réfléchi de Peletier, comme de la norme académique, de toute façon bien plus tardivement imposée, Marguerite écrivait une orthographe spontanée, pleine de 'fautes' mais ô combien révélatrice à mes yeux de la beauté de son âme et de son amour de la langue, autant que de la ferveur évangélique et presque rythmique de sa prose. Couper les ailes à ses élans littéraires, taper de la règle des règles sur ses doigts tachés de solécismes aurait été une trahison (qu'heureusement le transcripteur savant de ces lettres n'a pas commise).

I - Ce qui est difficile, ce n'est pas que l'orthographe soit particulièrement illogique, compliqué, incompréhensible ou désuet, comme on le dit souvent. Ce qui est difficile c'est qu'il soit imposé. Ce qui est difficile c'est qu'il y ait une manière unique et uniforme d'écrire le mot 'cœur'; que les couturiers de la langue, grammairiens ou académiciens, proposent des patrons orthographiques, soit. Mais qu'il n'y ait qu'une seule manière légale d'écrire est en soi regrettable.

J - J'élève ici ma voix en faveur de la liberté orthographique. Je voudrais que personne ne soit puni (e), corrigé (e) ou rabroué (e) en raison de ses opinions ortografikes. J'avais envisagé un môman de pubblîé un mânîphaiste en phaveur de la libérassion de l'ékritûre, començan par cé mo : « lom' et la fame son né horttografikeman libreu, é partoo il çon dans lé fêr ». Jyîerenomçéojoord'huy. Je sé qe mon appail ne sera pa antandu de mon wiwan. Mé joré fê ce qe jé pu. LaVeunir jüJeurâ. (Je sais qu'on pourrait m'objecter que mon plaidoyer en faveur d'une absence de normes imposées dans les pratiques orthographiques a pour origine mon incapacité à les

respecter scrupuleusement. Ce fait est hélas bien connu de ceux qui me connaissent. Comme l'a dit un jour, dans un moment d'énervement, Marcel Bénabou (de l'Oulipo) : « Jacques, tu n'es pas une autorité en matière d'orthographe ! »)

Je suppose donc qu'il y a un lien entre détérioration de l'orthographe et chute des dents. Je voudrais bien élaborer une théorie à ce sujet, mais j'échoue.)

Comme je ne peux sans violation désagréable de mes propres règles, modifier le texte de la branche 4 si elle doit être publiée pour supprimer, ou même atténuer cette redondance, elle va subsister.

CHAPITRE 3

La baignoire

§ 16 « **Moi, je suis un type dans le genre d'Archimède**

«Moi, je suis un type dans le genre d'Archimède. C'est dans ma baignoire que j'ai crié : 'Eurêka !'» Quelle baignoire ? la baignoire de la salle de bains de l'appartement du 56 de la rue Notre- Dame-de-Lorette où j'habitais au moment où je n'ai pas crié, comme je l'aurais pu et dû : « Mais c'est donc ça ! » Il faisait un temps frais et doux ; du mois de mai, ou de juin. L'année ? 1966.

Au printemps de cette année-là, j'avais, pour toutes fins pratiques, mené à bien deux des tâches préparatoires à mon **Projet** :

– J'avais rédigé, dans une première version, ma thèse de mathématique. Elle serait bientôt soutenue, devant la faculté des Sciences de Rennes, où j'enseignais.

– J'avais obtenu l'acceptation, par le comité de lecture des Éditions Gallimard, du manuscrit de mon premier livre de poèmes, en son état provisoire : livre dont le titre est le signe d'appartenance en théorie des ensembles.

J'avais laissée ouverte la fenêtre, par où entraient l'air frais et doux et matinal de ce mois de mai, ou juin. J'étais allongé jusqu'au menton dans l'eau encore très chaude. C'était le moment de bien-être maximal du bain *. Il m'est impossible de ressusciter le mouvement de pensée qui m'a conduit à celle que je vais dire, dans sa formulation première, souvent variée ensuite par la réflexion. Comme j'ai tenté plusieurs fois de le faire, je sais qu'il est vain de le tenter. Je n'exhumerais qu'un pot-pourri d'inventions ultérieures **. S'y trouverait peut-être aussi l'enchevêtrement d'images et de mots préalable à l'émergence de la phrase triomphale que je prononçai alors à haute voix, mais

je ne saurais pas le reconnaître.

Ce mode de l'oubli est désagréable : notre mémoire croit savoir que le souvenir est là, qu'il appartient à ce qu'elle a mis au jour, avec effort, mais il y manque des signes distinctifs permettant de l'identifier. Elle passe et repasse en revue les suspects. Tous lui sont familiers ; aucun n'a d'alibi pour le moment du crime (la pensée qui vient d'être re-pensée). Mais elle n'est pas en mesure d'affirmer : 'le (la) voilà ! j'en suis sûre'. Or j'aurais beaucoup voulu y parvenir. Car la phrase en question, résumant tout un enchaînement de pensées (je savais au moins cela : il y avait eu un long enchaînement de pensées, dans l'eau très chaude, dans la circonstance idyllique du bain), en était la conclusion. Il y avait eu, avant, un raisonnement assez long, à ce qu'il me semblait.

Mais penser, ensuite, souvent, comme j'ai fait, à partir d'elle, n'était pas repenser ce qui l'avait fait advenir. Je peux, il est vrai, faire des hypothèses. Elles ont de la vraisemblance. De la mathématique est là, c'est certain. L'idée de poésie, et surtout celle de forme poétique, est là ; c'est certain. Le fait du **Projet** s'y trouve, c'est sûr. Mais il y avait autre chose. Je suis sûr de cela aussi ; tout en doutant, cette fois, de ma certitude : qu'est-ce que peut représenter la certitude de la présence, dans un souvenir, de quelque chose qu'on ne parvient pas à isoler dans ce souvenir ? pas grand-chose. J'avais pensé ceci :

La poésie est la mémoire de la langue.

Il y a trois fois l'article 'la' dans cette phrase. Pour ma réflexion ultérieure, chacun d'eux est devenu un problème, presque un casse-tête. Le verbe, 'est', aussi. Je ne veux pas dire que les substantifs 'poésie', 'mémoire', 'langue' s'y présentent dans une disposition claire ; ni que leur sens y soit nettement défini. Mais ils sont demeurés présents et inchangés dans toute reformulation. Et on peut les prendre, au moins pour commencer, dans leur acception courante. Le prédicat aussi, d'ailleurs. J'ai pu introduire parfois d'autres mots dans la phrase ; par exemple le mot 'langage' ; par exemple, et par erreur certainement, le mot 'code'. Dans aucune autre version, je ne me suis proposé un énoncé plus court.

Je n'ai pas crié « eurêka ! ». Une telle exclamation aurait pu paraître bizarre à ceux qui l'auraient entendue. (Je crois malgré tout qu'il n'y avait personne dans l'appartement. Sylvia, sans doute, au lycée. Laurence à l'école ? L'accès à la salle de bains était plus facile dans ces conditions.) Je ne me suis adressé à personne. Je n'ai fait part de cette révélation à personne. Quelques mois plus tard, dans un café de la rue de Fontaine, entre Dijon et Fontaine-lès-Dijon, j'ai présenté le même énoncé à Pierre Lusson, tel quel, à titre d'hypothèse exploratoire, pour introduire une discussion entre nous (la première d'un bon millier, en plus de quarante ans) sur la notion de rythme. Car l'idée en question ne s'est pas évanouie de ma pensée avec l'eau du bain,

avec la fraîcheur de la matinée. Elle s'y est installée et y est demeurée jusqu'à aujourd'hui. Je ne la considérerai pas, même au premier moment, comme une simple hypothèse. Je n'eus pas le moindre doute à son sujet. Je ne me suis pas dit : « c'est vrai ». Envisager qu'il s'agissait d'une vérité aurait été envisager, indirectement, qu'il se pouvait que cela fût faux. Il faudrait alors évaluer, réfléchir, discuter, contre-proposer, etc. Il n'en serait pas question.

On sait que la vérité sort nue d'un puits ; elle pourrait aussi bien sortir nue d'un bain. On se demande ce qu'elle peut bien faire ensuite. Mettre un peignoir de bain sans doute. S'habiller puis se déshabiller (« pendant qu'il est facile et pendant qu'elle est gaie »). Mais le seul à être sorti nu du bain, ce matin-là, était moi. Je n'étais pas la vérité. La vérité, d'ailleurs, n'a pas à voir avec la poésie. Je tins simplement pour acquis désormais qu'en huit mots s'enfermait une évidence, dont j'avais eu la révélation. Révélation est le mot qui convient. Une révélation sans voix de Là-haut Là-haut ; sans ferveur, sans excitation, sans illumination, sans musique intérieure, sans débordements mystiques. Une révélation calme. Pas de 'comment ?', pas de 'pourquoi ?'; rien qu'un point de départ vers de nouvelles aventures, privées, de pensée.

§ 17 Je décidai de traiter mon espèce de slogan comme un axiome.

Je décidai de traiter mon espèce de slogan avec le plus grand sérieux, comme un axiome. De cet axiome, ou maxime, une première conséquence était que le **Projet de Poésie** serait placé sous l'autorité énorme de la mémoire. Cette conséquence-là était vaste, demanderait du temps pour être déployée dans tous ses états. C'était trop loin. J'avais besoin de satisfactions programmatiques plus proches.

Or, de manière très immédiate, des sous-conséquences se révélèrent, à portée de ma main. J'avais, en effet, confié à Queneau un manuscrit inachevé. Il était, en effet, inachevé en comparaison de l'état que j'entendais, au moment de mon envoi, lui voir atteindre. Entre le moment de l'envoi et celui de ma rencontre avec Queneau, j'avais continué à y travailler. Il fut entendu, au moment subséquent de l'acceptation (et j'avais travaillé encore) que le livre publié serait celui qui résulterait de l'achèvement du manuscrit présenté par moi comme inachevé, mais par ses lecteurs du comité, pour éviter toute difficulté, comme quasi-achevé.

Mais il était entendu aussi que ses dimensions finales n'excéderaient pas de beaucoup celles qu'avait atteintes le manuscrit en son premier état. Cependant, si je devais achever la partie de go, remplir les manques des

paragraphes à la *Bourbaki*, venir à bout de tout ce que j'avais prévu de mettre en ce livre, il me faudrait du temps ; et le livre serait trop lourd et long pour les faibles forces de l'éditeur (en matière de poésie).

Quelques mois ayant passé, le manuscrit ayant été accepté, la découverte de mon axiome de la mémoire ayant été faite, je reçus, en septembre de la même année 1966, l'annonce de la 'mise en fabrication' de mon « epsilon », comme on m'écrivait. Il me fallait apporter, lus-je, au plus vite le manuscrit définitif. J'hésitai. La décision que j'ai prise résulta de deux sortes de considérations, allant dans le même sens : les unes pragmatiques ; les autres théoriques. Si d'une part je signalais au service de fabrication que le manuscrit n'était pas encore complet (et je ne le considérais pas alors comme complet), je risquais de retarder considérablement la publication, ce qui ne m'était pas spécialement agréable : car si je m'étais décidé à envoyer ces poèmes à Raymond Queneau, c'était pour avoir son avis, mais aussi, n'ignorant pas qu'il avait quelque fonction aux éditions de la NRF, parce que je désirais (sans trop y croire, mais n'évitant pas d'imaginer que je pourrais y croire) qu'ils paraissent. Et puisqu'il était prévu (contre toute prévision) qu'ils paraissent, j'avais envie qu'ils paraissent le plus tôt possible. D'un autre côté, il ne m'était pas agréable non plus, mon manuscrit n'étant pas fini, selon les plans que j'en avais établis, que j'avais suivis si longtemps et si scrupuleusement, de voir paraître un ouvrage inachevé. A cet état de ma réflexion, le renvoi, même considéré un peu comme une déception, était inévitable. C'est là que la donnée nouvelle que constituait mon 'idée' née du bain, non seulement fit pencher la balance dans le sens de mon abandon à l'impatience de mes désirs, mais me fit voir en plus qu'il était absolument nécessaire que mon livre soit achevé-inachevé, si je voulais lui donner sa véritable place, bien plus éminente que celle d'un banal ouvrage figurant au catalogue d'un éditeur, fût-il Gallimard, dans le **Projet de Poésie**.

Pour que mon livre tombe sous la juridiction de l'axiome de mémoire, pensai-je ('pensai-je' ici, n'est qu'une hypothèse narrative commode ; je ne sais bien entendu rien aujourd'hui de ce que je pensai réellement à ce moment (pas plus qu'à un autre d'ailleurs ; je n'ouvrirai plus désormais ce parapluie de précaution, retenez-le, cher lecteur)), il n'est certes pas suffisant que, puisqu'il est fait de poésie, il l'illustre. Car il le fait de toute façon ; en quelque sorte 'sans y penser'. Mon livre doit aussi manifester ma thèse de manière positive, et délibérée. Je fis le tour de mon manuscrit avec un nouvel œil (expression d'une pertinence douteuse, mais qu'importe). Moins pour y traquer des manques et imperfections corrigibles, et imaginer les pistes à suivre pour sa complétion, opération à laquelle je me livrais sans cesse, que dans l'intention de découvrir dans sa construction (que je n'envisageai pas une seconde de bouleverser) la possibilité de lui donner un 'surplus' de sens. Je n'allais pas commenter, paraphraser ma thèse en sonnets. Pas question ! En revanche, je pouvais commencer, doucement, à m'interroger sur la thèse elle-même, en dégager quelques caractères, et espérer qu'il s'en trouverait un à l'aide duquel

je résoudrais le problème que je venais de me poser. Je choisis pour point de départ une interprétation possible du prédicat 'est' dans la maxime. Une manière pour la poésie d' 'être' mémoire de la langue, c'est d'être une mise en mémoire de la langue. La poésie est un acte de mémoire s'exerçant sur un objet, qui est la langue. La langue étant une, La poésie désigne toute poésie, et La mémoire désigne toute mémoire, ainsi que tout ce qu'on peut entendre par mémoire.

Mais si mon livre est bien composé dans une langue, s'il n'y a pas plusieurs langues dans la langue qu'emploie cette poésie, d'autre langue que celle qui est à tous ceux qui sont dans cette langue pour toutes les choses qu'on fait avec la langue, il n'en présente pas moins un exercice particulier de la poésie, le mien. La mémoire, sans doute, est collective (la mémoire d'une langue l'est certainement), et elle reçoit aussi son sens de l'idée plus abstraite de trace. Mais elle est d'abord une mémoire, la mémoire d'un (e) et de chacun (e).

Dans mon livre, une sorte de poésie, la mienne, manifeste une mémoire, la mienne. Le lien entre les deux (celui du moins que je cherche à dégager) n'est pas tellement celui du souvenir aux poèmes (qui est assez évident) que celui de ma mémoire à ma manière de saisir la langue par la poésie. Une poésie 'est' mémoire, par une mémoire, d'une manière d'être de sa langue en quelqu'un. Particularisant encore quelque peu, la manière de poésie qui est la mienne dans le livre que je compose, je la regarderai moins comme une quête de mémoire par l'instrument poétique que comme la trace en poésie d'une poursuite de la langue par la mémoire ('la' et 'la' mis ici pour 'ma' et 'ma').

Alors la solution fut là.

Vous pouvez conclure vous-mêmes. Je vous ai donné tous les éléments. Il suffit de les réfléchir.

§ 18 J'ai donné tous les éléments mais je vais m'expliquer quand même.

J'ai donné tous les éléments mais je vais m'expliquer quand même. La mise en mémoire de la langue par la poésie, la poursuite d'une mise en mémoire d'une langue par un exercice particulier de la poésie ont une caractéristique commune remarquable : l'inachèvement. La poursuite de la langue par la poésie est une poursuite sans fin. Cela est vrai non seulement de la poésie en général, mais de toute poésie, de chacune. La poursuite de la mémoire est également une entreprise inachevable ; inachevable par l'humanité ; inachevable, s'agissant de sa propre mémoire, par chacun. La mémoire, et la poésie entendue comme mémoire, sont marquées toutes deux du signe d'un inachèvement perpétuel. Dans ces conditions, étant donné le lien entre poésie et mémoire que je venais de décider de poser, et de mettre

aux commandes du **Projet**, la solution à mon problème était on ne peut plus simple :

Je laisserais être publié le livre en l'état. En l'état atteint au moment où j'avais compris qu'il devait l'être, et décidé qu'il le serait. Publié, mon livre serait, en un sens, public, achevé. Il serait aussi inachevé, quant aux intentions, privées, de sa composition. L'inachèvement serait laissé visible dans le livre, comme il l'était dans le manuscrit (où les signes de l'inachèvement n'étaient alors que l'indication de manques à combler prochainement). On peut aisément l'y voir. (Dans la version qui allait être imprimée, je marquerais les absences plus nettement encore que dans le manuscrit (les corrections à apporter étant minimales ne seraient pas, il me semblait, des causes de retardement).)

Revenant de là un instant à l'interprétation de l'axiome de mémoire, je vis que l'inachèvement de la 'trivial poursuit' d'une langue quelconque par la mémoire en poésie est sans cesse également un processus, en un autre sens, achevé : car un état de langue, un état de mémoire, un état de poésie, un état des rapports de ces trois choses est manifeste dans toute œuvre de poésie. Tout cela, ma foi, se produit automatiquement, dès lors qu'intervient le temps dans l'affaire. Il n'empêche. Je voulais souligner l'inachèvement-achèvement de mon livre. J'étais satisfait d'avoir réglé la question de façon adéquate. Vous me dites : « Oui, mais en fait, cette interprétation, toute plausible qu'elle paraisse, nous semble superfétatoire (elle est venue après coup, nous en sommes sûrs (nous ne disons pas très après coup ; quoique... ; mais plus que probablement après la décision de non-complétion, que vous avez prise pour une raison beaucoup plus triviale)). Pourquoi ? parce que le livre étant mis en fabrication, vous (c'est de moi que vous parlez) étant dans l'impossibilité de l'achever sur-le-champ, la décision de le laisser en l'état vous évitait d'avoir à risquer le 'postponement', le renvoi indéfini de la publication.

« Votre explication nous semble donc tout simplement ad hoc. » Eh bien, vous vous gourez ! et je le prouve.

Il se trouve que la mise en fabrication fut, je ne sais pas pour quelles raisons, retardée presque d'une année après la mise en fabrication, qui n'était elle-même intervenue que plus de cinq mois après l'acceptation de mon manuscrit (et à la suite d'une intervention discrète de Claude Roy, un de mes trois 'lecteurs' devant le comité). La parution fut à l'automne de 1967 (achevé d'imprimer le 6 octobre). Mais pendant cette année-là je ne cessai pas de continuer à m'efforcer de compléter le livre, le livre dont le titre est le signe d'appartenance en théorie des ensembles, en son état manuscrit, non en l'état du manuscrit qui se trouvait entre les mains efficaces sans doute, cependant fort peu diligentes, du service de fabrication des Éditions Gallimard, mais dans une version plus 'vraie', demeurée entre mes mains à moi, faite comme l'autre de quarts de feuilles de papier du format d'alors, 21 × 27, où je ne cessais d'ajouter de nouveaux poèmes. Or aucun de ces autres, nouveaux poèmes ne figure dans le livre imprimé. Et il ne me serait pas difficile d'en

exhiber quelques fragments (ce que je fais, longuement, dans la version longue (n'est-elle pas là pour ça ?)). Au moment de la sortie en librairie, j'avais en main deux versions. La première était le livre, sous-titré 'poèmes', et revêtu aussi du sigle nrf, sigle présent encore sur la 'quatrième de couverture', sans autre indication ; ce que je ne trouvais pas mal ***. Je l'appelle, pour les besoins de ces développements, du nom que je lui donnais à l'époque et pour moi-même, **LIVRE** (les majuscules marquant l'importance pour le 'for intérieur' (fort intérieur) de la chose). La seconde était un manuscrit, qui se composait des poèmes du **LIVRE**, sans modifications que mineures pour ce qui est des mots des poèmes, mais avec des ajouts de nature formelle parfois dans la présentation, et additionné d'une introduction descriptive de l'intention générale du **LIVRE MANUSCRIT**, précisant, modifiant, élargissant, éclairant plus ou moins le mode d'emploi placé au commencement du **LIVRE**. Il s'y ajoutait des carnets, le carnet bleu, le carnet rouge, le carnet-cahier d'essais et réflexions, carnet vert ; et des notes. J'ai recours aujourd'hui à ce qui me reste de ces documents.

L'état du **LIVRE MANUSCRIT** résultait de tout le travail accompli depuis l'acceptation du manuscrit de ce qui allait être le **LIVRE**.

Pour décrire ce travail, il faut que je revienne en arrière ; à l'année 1965 surtout ; et même au commencement.

Commençant en décembre 1961, à la suite du **RÊVE** et comme sous sa première influence concrète, je m'étais mis en tête de bâtir un ouvrage de poésie, qui serait principalement en sonnets. En juin 1963, j'ouvris le carnet bleu, destiné à être le registre de mes efforts. En 1964, je créai le carnet rouge, pour les poèmes d'accompagnement. En 1965, après la décision formelle (la partie de go, et l'organisation en paragraphes), le carnet vert. A ce moment, tout devait concourir à l'achèvement du **LIVRE**, alors purement hypothétique. Mais le manuscrit et les carnets, une fois ce but atteint, s'il devait l'être, cesseraient d'avoir un rôle autre que celui de trace du labeur.

§ 19 Un premier aspect du travail sur le LIVRE MANUSCRIT s'inscrit dans le simple prolongement de la perspective antérieure,

Un premier aspect du travail sur le **LIVRE MANUSCRIT** s'inscrit dans le simple prolongement de la perspective antérieure, celle de la décision formelle de 1965, définissant l'intention de l'œuvre, en pensée. La composition en sonnets, inaugurée à la fin de 1961, s'articulerait sur trois axes, dimensions :

- a- un axe du jeu de go, en trois points :
 - il y aurait 361 pions-poèmes ;
 - il y aurait des groupements de pions, arrangés spatialement, composant

des figures ;

– il y aurait une partie de go, dont chaque coup serait interprété par un pion-poème ;

b- un axe logico-mathématique métaphorique : un commentaire en poèmes des signes donnant leurs titres à des paragraphes (signes ininterprétables vocalement, comme le signe qui fait le titre du LIVRE) ;

c- un axe du sonnet (déjà constitué dès le début) : il y en aurait de nombreuses sortes, variétés, sous-espèces (non seulement celles que mentionne le mode d'emploi, mais de nombreuses autres mentionnées, elles, dans le carnet bleu, le carnet rouge et surtout le carnet vert (prévoyant des variétés à venir) ; il y aurait une hiérarchie de sonnets à des niveaux superposés : sonnets de sonnets ; sonnets de sonnets de sonnets.

Telle fut la décision formelle ; dont le mode d'emploi du LIVRE n'est qu'un résumé, parfois elliptique, mystérieux quant à l'intention ; renvoyant mystérieusement aussi à un 'en dehors' de l'impression.

Le LIVRE MANUSCRIT se constitua en avançant dans trois directions principales, afin de combler les manques, qualitatifs et quantitatifs, dans la perspective des trois axes, de ce qui allait être le LIVRE, qui était loin du compte, du point de vue de l'intention :

d- Constitution de groupements nouveaux ;

e- essais de sonnets individuels dans les différentes espèces prévues ;

f- complétion de paragraphes laissés inachevés dans le LIVRE conformément à la deuxième décision qui le fonde, celle de l'inachèvement.

Le LIVRE MANUSCRIT est complet à la date de la publication du LIVRE. Cet arrêt n'était pas prévu. Ce fut un fait contingent.

Le travail du LIVRE MANUSCRIT présentait initialement un seul autre aspect, résultant du bouleversement de fait de mes plans, produit par la seconde décision.

Comme le projet 1965 d'un livre dont le titre serait le signe d'appartenance en théorie des ensembles prévoyait la constitution d'un tout fermé, complet, compact (361 'poèmes'), le LIVRE MANUSCRIT fut chargé de réparer l'inachèvement du LIVRE.

Au moment de la publication je n'avais pas prévu d'en arrêter la constitution. Tout simplement parce qu'il ne parvenait pas encore à la complétion souhaitée.

A la fin de 1967 il y eut dans ma conduite à l'égard du couple LIVRE-LIVRE MANUSCRIT un flottement. D'une part je pensais, et j'ai continué à le penser pendant longtemps, que je pourrais ultérieurement achever la version complète de ce que j'avais prévu de faire selon la décision de 1965. Et je pensais, non seulement à achever cette version mais à la publier, comme une édition revue et augmentée et définitive du LIVRE, qui serait la version imprimée du LIVRE MANUSCRIT. Il y aurait donc un LIVRE II. (Je le distingue typographiquement : futur.) J'étais là dans un état d'illusion total sur la situation réelle de la poésie dans ses rapports avec la chose éditoriale. Une

deuxième édition, du vivant de l'auteur, 'revue et augmentée', d'un livre de poésie, est une contradiction dans les termes. Une édition, pour un livre de poésie, c'est déjà beaucoup ; c'est presque trop. J'envisageai aussi une solution alternative, plus modeste : publier comme un livre nouveau, quelque chose qui serait le complémentaire (au sens pseudo-ensembliste) du LIVRE non par rapport à son projet entier mais par rapport au LIVRE MANUSCRIT. J'en publiai, ou tentai d'en publier, dans cette idée, certains fragments (organisés et reconnaissables comme des additions au LIVRE) dans des revues. Je le nommais, bien entendu, nom privé comme les autres, COMPLÉMENTAIRE du LIVRE. Mais surtout, troisième aspect de la décision d'inachèvement, j'avais décidé qu'il me faudrait faire des deux, LIVRE et LIVRE MANUSCRIT, tous les deux achevés-inachevés (ouverts), des constituants du **Projet de Poésie**. Suivant cette nouvelle piste, j'essayai, à la fin de 1967 et pendant les premiers mois de 1968, de me préparer à cette nouvelle étape de mon travail de poésie. Je relus, d'un œil nouveau, comme de loin et de biais, tout ce qui pouvait être considéré comme du matériel : LIVRE et LIVRE MANUSCRIT, carnet bleu, carnet rouge, carnet vert. J'ouvris un nouveau carnet, le carnet jaune. Sa première entrée est de janvier 68, la dernière d'avril de la même année. Il est encore plus maigre que le carnet rouge, avec 27 items en tout et pour tout. Ce fut un échec patent.

Les 'événements' de mai 1968 furent un excellent prétexte pour mettre un point final provisoire à cette tentative trop peu réfléchie. J'avais cependant, dans le carnet vert, posé quelques jalons écrits, numérotés et théoriques, d'un travail ultérieur. Le principe de l'inachèvement, convenablement étendu et généralisé, associé à l'hypothèse de la mémoire, exigeait, dans la visée du **Projet de Poésie**, de donner au LIVRE, souvenir fixé et déposé de l'expérience, un accompagnement ; lequel comprendrait, non seulement le LIVRE MANUSCRIT, mais le COMPLÉMENTAIRE du LIVRE et le LIVRE II (tous deux futurs), de même que l'inachèvement de la mémoire se manifeste par l'existence de différents états de mémoire, certains anticipés. Ce seraient QUATRE ÉTATS de LIVRE. Toute espèce de mémoire ayant aussi ses brouillons, et ses ruminations fragmentées sur elle-même, j'incorporerais en second lieu l'ensemble, la totalité de ses traces survivantes (et à venir). Ce seraient CINQ BROUILLONS et FRAGMENTS de LIVRE : les carnets bleu, rouge, vert, jaune ; et le reste. Le tout de tout ça ferait le **LIVRE VÉRITABLE**. Je ne reculai pas devant l'idée d'une certaine orgie de répétitions et redondances. Il y a pire, me disais-je, dans le fonctionnement effectif de toute mémoire.

**§ 20 Conçu fut ainsi en ce temps d'optimisme le
LIVRE VÉRITABLE.**

Conçu fut ainsi en ce temps d'optimisme le **LIVRE VÉRITABLE**. N'était-il pas grandiose en vérité ? en sa véritabilité programmatrice, inexorable, et anticipée ?

Il l'était.

J'en suis de nouveau tout ému en lui rendant visite dans sa maison de retraite de vieux papiers et de vieux souvenirs****.

Il lui fallait son nom, son nom vrai. Ce serait 'euh', le vrai et véritable 'euh' que le LIVRE avait usurpé.

Pour distinguer, je trouverais une solution typographique. J'avais trouvé une solution typographique provisoire mais je ne me rappelle plus laquelle. Peut-être mettre en 'gras'. Mais je ne crois pas ; c'eût été trop banal. Je ne travaillerais pas dans le banal, je vous l'assure. Le **LIVRE VÉRITABLE** ainsi définitivement conçu et nommé serait le porche du mystère du **Projet de Poésie**. Ou encore le péristyle immense du temple du **Projet de Poésie**. Son jeu était un jeu par rapport à différents états de publicité de la mémoire : le privé privé ; le privé externe pour soi ; le public présent ; le public historique... Il présenterait, métaphoriquement, un des aspects de la question du 'sens' en poésie ; celui de la 'publicity of meaning'.

J'expliquerais, en commentaire ou préface ou postface ou note (s), sa genèse, son intention et sa constitution.

Je raconterais le commencement, l'étape de 'euh'1 ; puis il y aurait le 'euh'2, daté de 1965 ; le LIVRE serait le 'euh'3 ; le LIVRE MANUSCRIT, le 'euh'4 ; le COMPLÉMENTAIRE du LIVRE, le 'euh'5 ; le LIVRE II, le 'euh'6 ; les QUATRE ÉTATS de LIVRE, 'euh'7 ; les CINQ BROUILLONS et FRAGMENTS de LIVRE, 'euh'8 ; et enfin Le **LIVRE VÉRITABLE**, 'euh'9. Il y avait de quoi satisfaire mon amour des plans. Of course, se posait la question de l'effectuation.

Pour la résoudre, il faudrait avoir une idée un peu plus précise de la place de ce 'porche' du **Projet de Poésie** dans le **Projet de Poésie**. Il fallait fuir en avant. Il fallait penser à d'autres plans ; à tout ce qu'il était indispensable d'accomplir avant de revenir à 'euh', de repenser et révéifier 'euh', tous les 'euh', de l'indice 1 à l'indice 9. Et il y avait beaucoup beaucoup de choses à faire. Je vais les explorer par la mémoire dans les prochains chapitres.

Cependant revenons un moment à la baignoire. De la même baignoire dont j'étais sorti euphorique lors de ma découverte, je sortis à nouveau ***** (la sortie des baignoires est une activité récurrente) deux ans après, mais euphorique plus du tout. On était en 1968. On était en avril, à la rigueur dans les premiers jours de mai. Quelque chose s'était passé à Nanterre le 22 mars, quelques autres choses avaient commencé à se passer, qui ne troublaient point encore le cours studieux de mes jours, le cours troublé de mes pensées. Mon changement d'humeur balnéaire, il me faut le marquer à l'occasion d'un bain nouveau printanier, sans me soucier de tous les bains intermédiaires que j'eus l'occasion de prendre dans cette même baignoire, parce qu'il accompagne le premier, celui de l'illumination, comme son ombre dans mon souvenir.

Autant l'un fut lumineux, autant l'autre fut sombre.

Plongé dans le second bain, celui de 68, me souvenant du premier, celui de 66, je fus saisi d'un énorme désespoir («alors le désespoir m'a pris, lourd, terne, énorme»). Toutes mes élucubrations programmatiques depuis que j'avais pensé l'axiome de mémoire ne pouvaient masquer le simple fait que je n'avais pas achevé ce que j'avais décidé de mener à bien en décembre 61. Or l'échafaudage d'excuses que je m'étais trouvées pour ce lâche abandon, construit en contemplant un horizon de poésie plus vaste, beaucoup plus vaste, avait été si fragile qu'il me semblait, en frissonnant dans mon peignoir de bain, s'être tout simplement effondré. Je n'avais fait que baptiser 'Euh' porche du **Projet de Poésie**, multiplier ses colonnes, les compliquer et orner d'une manière qui me semblait soudain purement décorative mais, les mois passant de plus en plus vides, vide demeurerait le bâtiment lui-même ; vide même de plans.

Simulant l'insouci je marchais dans les rues, toutes nous les avions (le **Projet** et moi) ensemble parcourues. Je n'avais pas dans l'âme un coin qui ne gardât l'odeur de cet infâme.

Il se passait que le **Projet** me trahissait, m'avait trahi.

Fallait-il que je m'obstine ?

S'obstiner, peut-être, était absurde. Afin de me persuader de l'absurdité d'une quelconque obstination à poursuivre ce qui se dérobaît perpétuellement, je me répétais, m'adressant intérieurement au **Projet** comme à une demoiselle aimée, le fameux poème attribué à Alphonse Allais, où fleurissent ensemble le passé simple et l'imparfait du subjonctif :

Oui, dès l'instant que je vous vis,
Mademoiselle, vous me plûtes !
De l'amour qu'en vos yeux je pris,
Sur-le-champ vous vous aperçûtes.
Ah ! fallait-il que je vous visse,
Fallait-il que vous me plussiez,
Qu'ingénument je vous le disse,
Qu'avec orgueil vous vous tussiez !
Fallait-il que je vous aimasse
Que vous me désespérassiez,
Et qu'en vain je m'opiniâtasse,
Et que je vous idolâtrasse,
Pour que vous m'assassinassiez !

Pour conclure : bref, en somme, au fond, en définitive, après tout : à quoi bon ?

§ 21 «A quoi bon ?» me répétait sans cesse le démon du renoncement, un vieil ami.

«A quoi bon ?» me répétait sans cesse le démon du renoncement, un vieil ami.

(lui) – N'es-tu pas devenu poète ?

(moi) – Poète ? tu rigoles ; souviens-toi de Cendrars : « mais j'étais déjà fort mauvais poète. Je ne savais pas aller jusqu'au bout ». Je ne suis pas allé jusqu'au bout ; ergo, je suis fort mauvais poète.

(lui) – Peut-être ; peut-être ; dans l'absolu. Mais le goût de l'absolu mène à la catastrophe. Souviens-toi d'Aurélien (un roman de Louis Aragon, un ancien surréaliste). (Mon démon me montrait que lui aussi avait des lettres.) Ne pourrais-tu relativiser ?

– Non. (Je restais fermement, mais noblement, désespéré.)

– Prenons les choses autrement, plus modestement. N'as-tu pas aujourd'hui satisfait à l'un des buts essentiels de ton labeur poétique de ces longues années : t'établir en poésie ? (mon démon me renvoyait là mes propres termes → branche 4, cap.5). Peux-tu nier que, selon tes propres critères te v'l'à établi en poésie ?

– L'emploi du mot 'établi' (aurais-je pu lui dire deux ans plus tard, dans le contexte de l'après-68) est pour le moins malheureux.

– N'ergote pas. Tu es publié, tu es poète ; tout le monde le dit.

– Il n'empêche. Mon **Projet de Poésie**, et 'Euh' même étaient plus, beaucoup plus que cela.

– Et alors ? qu'est-ce qui t'oblige à tenter l'impossible ?

Je vacillais.

Car je ne déteste pas le démon du renoncement. Pas toujours. Il me procure souvent de la joie ; une joie mauvaise, amère ; une joie honteuse. Mais tant de délices. Je m'allonge sur mon lit. Je ferme les volets ; je décroche le téléphone ; ou, mieux, je laisse raccroché mais je ne réponds pas. Je contemple le plafond. Il est là. Ou bien je vais au hasard dans les rues. Il m'accompagne *****. Ainsi alors : tels nous parlions non dans « les avoines folles » mais dans les rues de Paris ; ou dans mon lit ; et « la nuit seule » (ou le jour) « entendit nos paroles ».

Mais m'arrêter là, renoncer, avait un enjeu bien plus grave. Car je ne m'étais lancé dans cette folie qu'en réponse au choc de la mort de mon frère Jean-René. Et dire « à quoi bon ? » était ramener aussitôt son souvenir ; renoncer n'était-ce pas bien plus que dire « à quoi bon la fin de 'euh' », « à quoi bon le **Projet de Poésie** », et par conséquent « à quoi bon le **Projet** » ? N'était-ce pas me remettre devant les yeux, dans la distance d'une rue vide, dans le gris incertain nocturne du plafond volets clos le beau, le sournois, le fatal 'à quoi bon généralisé' ? n'était-ce pas au service d'un plus grand démon, d'un démon vraiment mortel, que celui du renoncement déployait tous ses

trésors de séduction, tous ses charmes vénéneux ?

Une photographie de Jean-René ne me quittait pas. Une photographie de café ; il y avait une table de café ; un verre ; son regard.

.....
la nuit affleure à la girouette
les nuages roses se retirent par les toits
et je supplie la lumière je me penche
à la lueur fuyante sur ta photographie
tu regardes toujours ton verre
.....

Son regard sonde l'air du silence. Le silence est inépuisable. L'effet de cette image ne s'épuisait pas. J'allais dans les rues. J'allais de rue en rue sans les voir.

une rue

Souffrir
vraiment souffrir
souffrir le bout de la rue
et les liquides
fenêtres
qui dans la rue
tombent
souffrir
avec ses yeux
sa main
appuyée à la pierre
la lumière

là

la lumière

là

et la rue

entre

Un jour de ces jours qui n'en étaient pas, je me suis retrouvé dans le 19^e arrondissement, villa Paul Verlaine, cette impasse près du métro Danube, où j'étais en train de travailler avec Philippe Courrège, ce matin d'octobre 1961 où j'avais appris la mort de Jean-René. Je suis resté là quelque temps. Mon démon avait disparu. Le démon du renoncement sait très bien quand il lui faut renoncer, lui aussi *****. Il sait très bien qu'il me reviendra ; qu'il aura des revanches ; petites ; grandes. Il est patient. D'ailleurs il n'avait pas entièrement perdu la partie, ce jour-là. Je suis reparti avec une décision : non d'abandon, mais de renvoi. Pourquoi ? je le dirai demain (c'est à dire au prochain moment de prose).

J'ai marché encore ; loin ; jusqu'au canal de l'Ourcq.

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée

Meurt comme de la fumée

Tandis qu'en haut parmi les ramures réelles

Se plaignent les tourterelles

.....

§ 22 Généralisant d'une part l'idée qui m'avait conduit à la variante 'sonnet de sonnets'

Entre la matinée prosaïque présente, matin formel de composition, et son prédécesseur dans l'ordre séquentiel des moments du chapitre qui le contient s'est passée plus d'une nuit réelle *****.

Généralisant d'une part l'idée qui m'avait conduit à la variante 'sonnet de sonnets' de la forme centrale de 'Euh', transposant d'autre part la conception nouvelle de la mathématique qui était venue se substituer à mon boubakisme maintenant rejeté (→ branche 3, deuxième partie), j'avais décidé que le **Projet de Poésie** aurait une structure hiérarchisée, à plusieurs étages, ou niveaux d'organisation. J'y réfléchissais. Je marchais réfléchissant. L'hypothèse d'une composition d'ensemble à étages (n-catégorique) souffrait cependant à l'époque d'un défaut majeur. Je n'imaginais en effet que de la surenchère sur ce que j'avais déjà fait : plus de sonnets ; des étages supérieurs d'un bâtiment en sonnets. Plus de go : une partie de go de parties de go, for instance.

Dans cette vue je m'étais plongé avec acharnement dans l'étude plus poussée du jeu japonais.

Dans cette vue également, j'avais continué à remplir mon deuxième carnet jaune, le carnet jaune à sonnets (→ branche 4, cap.5). Son épigraphe, empruntée à Verlaine («Chose italienne où Shakespeare a passé / Mais que Ronsard fit superbement française / Fine basilique au large diocèse/ Saint-Pierre des vers immense et condensé//»), me signalait que je devais élargir le 'diocèse' de mes lectures, en direction surtout (pensais-je) des traditions italienne ou anglaise de la forme sonnet.

Il faudrait du temps.

Je devrais parvenir à un choix raisonné de 361 sonnets de toutes langues, toutes époques ; tous sus par cœur, bien entendu. En ce qui concerne le go, je devrais parvenir à un niveau plus élevé que celui que je pouvais atteindre en ne jouant qu'avec un seul joueur plus fort que moi, et d'autres plus faibles ou de savoir équivalent. Il y avait là un problème dont la solution ne paraissait ni claire ni de mise en œuvre immédiate. Les sonnets se trouvaient dans les livres, les livres dans les bibliothèques. Mais les joueurs de go ? De toutes ces considérations je pouvais extraire de quoi satisfaire le démon du renoncement. De vastes efforts préliminaires s'annonçaient, préalables à l'avancement de la deuxième étape du **Projet de Poésie**. Et il fallait penser aussi au **Projet** lui-même.

Aujourd'hui, 2 février 1998, je sors d'une nouvelle rencontre avec le démon du renoncement. Il ne m'est pas apparu dans mon bain, ni au coin d'une rue comme autrefois ; ni grimaçant, enjoué, sur le plafond de ma chambre. Je l'ai rencontré sur l'écran de madame Performa, ma machine. Je venais de relire la presque totalité de la branche quatrième de mon traité de mémoire en méandres. Une presque catastrophe d'il y a quelques mois (quand madame Performa, à peine installée chez moi, brusquement se bloquait sans raison et refusait, et de se remettre au travail, et de s'éteindre par l'un des moyens licites (il me fallait la débrancher brutalement)), avait rendu cette relecture nécessaire : l'une des deux versions de la branche, celle qui est numériquement entièrement ponctuée (pas seulement en moments, ponctuation maigre que je réserve pour l'imprimé (éventuel), mais également

en instants), avait disparu lors d'un des nombreux transferts de données qui avaient, transfusions inutiles et paniques, jalonné mes combats convulsifs avec la mystérieuse maladie électronique de mon tout nouvel ordinateur. Arrivé au chapitre quatorzième et dernier de cette branche, auquel celui-ci s'accroche en principe, puisqu'il doit puiser dans le même fond de souvenirs afin d'en tirer ce que la précédente narration a laissé volontairement dans l'ombre, j'ai vu avec horreur que les deux récits comportaient entre eux d'évidentes, et de sévères, contradictions. A peu d'années de distance mon souvenir de ces quelques moments cruciaux du déroulement du **Projet** s'était gravement modifié. Devant ce fait, indiscutable, je n'ai pas pensé une seconde à remettre entièrement en chantier le présent chapitre afin de le rendre compatible avec le chapitre de la branche plus ancienne. La déduction qu'il contient est en effet la seule possible qui soit conforme à mes souvenirs tels que ma mémoire me les présente maintenant. Il me fallait par conséquent réécrire le chapitre litigieux de la branche 4. Or je n'ai pu m'y résoudre. Non seulement j'aurais, ce faisant, contrevenu à la règle absolue de composition au présent qui était, encore, strictement respectée dans cette branche-là, mais j'aurais également violé une autre règle, pas moins absolue, qui est de respecter, dans le récit, la vérité du souvenir. Et il est clair que je ne peux plus retrouver aujourd'hui ce que me disait mon souvenir au temps, pourtant proche, où je composais la branche 4 puisque, des mêmes événements, il me donne, aux jours présents, une version différente.

C'était une belle impasse. Le démon du renoncement en a profité aussitôt. Se levant du clavier avec son visage faux, il s'est interposé, à quatre heures du matin bien entendu, entre l'écran et mon regard et m'a dit : « A quoi bon, mon pauvre Jacques, à quoi bon t'obstiner encore ? » (ses discours, on le voit, ne se renouvellent guère) « tu n'y arriveras pas. Il n'y a rien à faire. La contradiction est là et tu ne peux la lever, ni dans la branche 4 car tu contreviendrais aux règles les plus assurées de ta prose, ni dans la branche 5 présente, où tu mettrais à bas tout l'échafaudage déductif-mémoriel sur lequel elle repose. Mais est-ce si grave ? Après tout, tout ça, ce n'est qu'un 'petit projet' ; tu as déjà écrit quatre branches presque entières et tu en as publié trois et demie ; repose-toi, va enseigner en Caroline-du-Nord ; occupe-toi d'Oulipo et de poésie ; je ne sais pas, écris un roman. » Il s'était fait très doux et insinuant. J'ai écouté les propos angéliques de mon démon et ce matin je lui ai répondu, comme Max aux maxi-monstres : « Non ! Je ne modifierai pas la branche 4 et je continuerai la branche présente comme je l'ai commencée. Ma mémoire se dégingue d'une manière peut-être accélérée, mais c'est ainsi. Les lecteurs, s'il y en a, se débrouilleront. »

INCISES DU CHAPITRE 3

93 C'était le moment de bien-être maximal du bain *

Je vous rappelle les conditions physiques et phénoménologiques d'un tel moment. La baignoire ne se remplit plus. Tout mouvement d'eau et de membres a cessé. La température interne imaginaire du corps est encore un peu inférieure à celle de l'eau, qui va commencer à refroidir, mais lentement, car l'air est printanier et doux, et frais et tiède. C'est le moment d'efficacité maximale du bien-être de la pensée. (Illusoire, je sais, nous savons, vous savez. La pensée d'une quelconque efficacité de la pensée est toujours illusoire. Elle l'est spécialement dans des cas de ce genre. Il n'importe. Le moment est bon. Certes, le bien-être de pensée est à peine atteint qu'il se met à se dissiper. Et la pensée elle-même en ces moments est vaporeuse ; ses raisonnements incertains, ses déductions molles. Je le sais. Malgré tout imaginons qu'il en va ainsi.) On s'est nettoyé intérieurement des brumes nocturnes, comme par le savonnage paresseusement précis des encoignures, interstices et orifices du corps (tortillons noirs des entre-doigts de pied, crèmes pelliculaires des arrière-oreilles, morves des coins d'yeux, semblables à celles dont on nettoie malgré ses protestations les yeux de son chat, avant de l'embrasser sur la douce fourrure de ses joues, bourres végétales-animales de l'embouligou... On s'est débarrassé des résidus de toute la veulerie grasse des suies urbaines

Je parle ici de l'axiomatique du bain seul, non du bain suivi de douche ; ni de la douche suivie de bain. Car dans le bain seul, où le rinçage principal s'effectue dans l'eau bleu-savon sale elle-même, et n'est suivi que d'un

rinçage de complément, on ne se sépare pas brutalement de son moi crasseux antérieur, comme c'est le cas dans les deux hypothèses-douche. On reste uni à lui par continuité, encore présent au passé immédiat et, parallèlement aux élucidations de la peau, à nos brumeuses et rances pensées ou images tachées de la suie de nuit (qu'on dit être le rêve) qui ne nous ont pas quitté entièrement. Dans la fin de bain, ainsi, la frontière étanche entre soi et le monde que nous avons appris, depuis Galien, à identifier avec notre épiderme, est redevenue floue. Notre corps s'est étendu au-delà, fluide et tempéré.

A mesure que la peau s'éclaircit, la pensée devient plus lucide. Plusieurs chemins s'ouvrent devant elle, comme devant la main tripotant l'eau, une fois achevé le travail du bain. La main et la pensée peuvent en effet, c'est fréquent n'est-ce pas ?, s'entraider pour la rêverie érotique et ses méandres. Ou encore, comme dans les autrefois bains enfantins, jouer de certaines propriétés de l'eau. Le souvenir que j'évoque en ce moment m'en présente à l'esprit un exemple, que je peux très bien placer en ces mêmes années (il me semble que je n'ai pas joué à ce jeu au bain depuis très longtemps) : le poing fermé enfoncé dans l'eau verticalement, le pouce et l'index replié affleurant à la surface on l'ouvre puis le referme brusquement, comprimant violemment une colonne d'eau qui se trouve projetée en l'air assez haut, le plus haut qu'on peut (je vous ferai grâce de la comparaison évidente, à laquelle vous avez aussitôt pensé vous-mêmes (je vous connais, hypocrites lecteurs (trices), mes semblables, mes frères (et sœurs))).

Mais la main peut, alternativement, s'immobiliser entièrement avec le reste du corps, pour se concentrer uniquement sur la sensation pénétrante de chaleur, dont le point de jouissance le plus élevé sera atteint à l'instant, imaginaire, certes, mais peu importe, d'égalité thermique totale entre soi et le monde, qui est 'soi prolongé', *i.e.* l'eau du bain. Alors on pense. Et si notre volonté, ou la volonté des dieux (la volonté des dieux, malheureusement, ou notre absence de volonté, fait que dans la plupart des cas, en fait, on se laisse simplement aller à la rêvasserie la plus vague, et ces moments qui devraient être bénis se dissipent en confort niais), fait qu'on se met à penser avec concentration, des idées nouvelles jaillissent, des puzzles inconfortables se résolvent. On entre dans un état d'euphorie intellectuelle, bien peu autocritique, hélas ; et trop bref. Car l'équilibre thermique entre votre corps et le monde du bain ne peut se conserver. L'eau refroidit. Même si on cherche à le maintenir, ou à le retrouver, en faisant de nouveau couler de l'eau chaude, les gestes mêmes nécessaires à cette opération rompent de toute façon aussi l'accord miraculeux.

Dans cet état m'apparut une pensée qui ne disparut point avec ma sortie du bain

94 Je n'exhumerais qu'un pot-pourri d'inventions ultérieures **

Mes tentatives se déroulaient plus ou moins toujours de la même

manière : me reportant, en imagination mémorielle, aux circonstances de ma découverte, j'isolais un point antérieur, mais relativement proche, de souvenir (l'eau coulant dans la baignoire, par exemple), et m'efforçais d'établir une chaîne, non seulement circonstancielle mais causale, entre les deux 'lieux de mémoire' ainsi isolés. Le premier 'pas' est celui qui me coûtait le plus.

Le mécanisme de 'récollection' que je décris ainsi m'est, en fait, habituel. Je ne peux pas, honnêtement, bien que je m'y obstine, dire qu'il est très efficace, s'il s'agit de retrouver un objet égaré, un nom propre par exemple, ou encore une date, mais je peux avoir au moins l'illusion de 'faire quelque chose'; de ne pas rester livré, bêtement, aux caprices désordonnés de mon esprit.

Je cherchais à faciliter ce 'saut' de mémoire, non en me proposant d'atteindre, d'un seul coup, d'un bond métaphorique au milieu de la rivière d'oubli, une pierre émergente et stable, mais en essayant de me placer sur le pénultième caillou de petit poucet transbordeur (vous me suivez, n'est-ce pas ?) en comptant depuis le souvenir choisi comme commencement de la chaîne, au départ sur l'autre rive, terre plus ferme du passé. Il suffirait alors de recommencer la même opération de rapprochement, de me livrer à une sorte de récurrence descendante introspective, une récurrence 'fermatienne' qui aboutirait au résultat voulu en un nombre fini de pas, comme toute bonne récurrence montante ou descendante qui se respecte.

Les anneaux de cette chaîne d'or de souvenirs une fois fixés, j'examinerais comment l'enchaînement lui-même était constitué (autopsie mémorielle), et je trouverais, retrouverais, exhumerais les raisons raisonnables de la pensée en question, son ultime chaînon. J'ai reconnu là, à l'occasion de quelque autre tentative d'établissement d'une chaîne déductive-mémoire, pas nécessairement de celle qui m'occupe en ce moment, un mécanisme de recherche fort semblable à celui dont j'ai constaté, plus tard, qu'il est décrit par Aristote, dans son *De Memoria et Reminiscentia* (c'est pourquoi j'ai employé le terme de 'pénultième').

Le raisonnement d'Aristote paraît obscur et artificiel à la plupart des commentateurs. Je ne le trouve pourtant pas tellement non naturel. Je proposerai une analogie avec le vers alexandrin : dans la théorie de ce mètre (la référence ici au mètre de poésie est moins aberrante qu'elle n'en a l'air) telle qu'elle se construit selon les principes lussoniens. L'avant-dernière position (syllabe) du vers, comptée, métrique (si l'on veut), la 'pénultième' donc, est celle qui reçoit, de toutes les syllabes, selon le modèle (et cela se vérifie 'statistiquement'), le marquage le plus faible.

Considérons alors le vers comme un moyen de passer d'un blanc (prosaïque : terrestre rive) à un autre blanc en sautant, de caillou de syllabe en caillou de syllabe, au-dessus d'une rivière de silence sous-jacent ; le pénultième caillou, le onzième, l'ouvrier, la cheville ouvrière de la onzième heure du vers, est celui qui sort, émerge le moins nettement du flot verbal. De la même manière, le pénultième caillou de souvenirs recherché dans notre tête

serait celui qui est le plus voisin de l'eau d'oubli, celui qui est le moins difficile à extraire du Léthé, parce que le moins pesant du poids du passé.

La comparaison, à quelques années de distance, de deux de ces tentatives de mémorisation (aristotéliennes ou alexandrines), suffit pour conclure qu'il s'agit, vraisemblablement, de solutions imaginaires.

101 revêtu aussi du sigle nrf, présent encore sur la 'quatrième de couverture', sans autre indication ; ce que je ne trouvais pas mal ***

pour le premier livre d'un inconnu total, de poésie qui plus est. Il est presque impossible aujourd'hui de refuser à l'éditeur l'encombrement de cet espace par de la prose adventice, destinée à fournir aux journaux le matériau nécessaire à un 'service minimum' du compte rendu. Les Amerloques ont le 'blurb', 'blatantly' commercial, avec appel de citations aussi prestigieuses que possibles, et donc aussi débectantes que possible le plus souvent, mais qui saurait être, entre les mains d'un virtuose, tel Harry Mathews, de l'Oulipo, un genre littéraire véritable. Il n'a pas, je le crains, été identifié encore par la théorie, préoccupée de tâches plus nobles et généralement ennui-distillantes.

M'inspirant de l'exemple d'un personnage de Jean-Paul (Richter, pas II, que je n'aime guère (en revanche j'aime bien Jean-Paul I^{er}, qui ne régna papalement que quelques jours, et qui, dit-on, aurait comparé Dieu à une cadillac, ce qui n'est pas mal pour un pape)), je médite la naissance d'un écrivain qui, las de la bassesse formelle des 'blurbs' et 'quatrièmes' réellement existants qui déshonorent l'espace littéraire du dos des livres, se consacrerait à son ennoblissement – en récrivant ceux d'ouvrages connus et en inventant ceux d'ouvrages inexistantes. Un modèle de ce genre à inventer, plutôt apocryphe, ou détourné de son contexte réel de réel compte rendu, je ne sais plus trop, est pour moi celui-ci, que je pense être d'Alphonse Allais, une 'quatrième' de roman : « C'est l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune fille. Ils se rencontrent, ils s'aiment, ils se marient. Dans la seconde partie du roman, l'action devient plus tragique encore. »

Pour beaucoup d'auteurs, et je suis de ceux-là, la rédaction de la 'quatrième de couverture' est une corvée. Et certains ne sont pas loin de penser qu'en fait cette exigence est une brimade de la part de leur éditeur. Entre tous les signes, facultatifs ou obligatoires, qui sont ajoutés à un texte quand il devient un livre imprimé, tels le nom de la maison d'édition, les listes 'du même auteur', les préfaces (et postfaces), les 'achevé d'imprimer', les numéros ISBN ou les prix imposés, ce sont bien les proses de la 'quatrième' qui représentent pour eux l'atteinte la plus désagréable à l'intégrité d'une œuvre qu'ils voudraient absolument pure. Pis encore donc pour les mêmes quand on leur propose, cela arrive (pas du tout d'ailleurs pour essayer de diminuer la gêne que suscite en eux cette pratique, mais pour alléger le travail de l'éditeur ou du directeur de collection qui, sans cela, serait obligé d'ouvrir le livre), de remplir eux-mêmes, et éventuellement de signer l'espace en

question, soi-disant pour que n'y figurent que des affirmations dont ils pourront revendiquer l'adéquation au contenu, mais en réalité (pensent-ils) afin de leur faire entendre clairement que leur œuvre est invendable et qu'ils doivent saisir la dernière chance qui leur est offerte de la rendre légèrement plus acceptable au public

Le seul moyen d'échapper efficacement au purgatoire de la 'quatrième' est, bien sûr, de la laisser vide. (Vide de bavardages en tout cas, en n'y plaçant que des indications techniques (et minimales de surcroît).) Cette solution est, certes, satisfaisante. Mais elle ne me comble cependant pas tout à fait aujourd'hui. Une composition, en effet, qu'elle soit roman ou poésie, en devenant livre, devrait investir totalement la surface de toutes les pages ainsi que le volume de son incarnation imprimée, comme elle le fait, en général, d'une version manuscrite, tapuscrite ou traitementdetexuscrite. Ce n'est jamais le cas bien entendu. Pour y parvenir, il faudrait, par exemple, que les éléments ordinaires des couvertures soient prévus comme partie du texte, tous, dans leur moindre détail, dès le temps de la composition.

Et il n'y a pas que les couvertures. Dans les 'hard-covers' à l'anglo-saxonne, il faut compter avec les robes de papier glacé qui couvrent les cartonnages et qui sont munies de jaquettes ('dust-covers' en anglais, soit 'nids à poussière', expression soulignant leur parenté avec la housse de fauteuil). Certaines de ces housses de livre sont si belles, si luisantes, si 'glossy', qu'on se sent mal à l'aise à l'idée de les soumettre aux intempéries des rayonnages de bibliothèque ; ce qui fait que quelques maniaques en viennent à les recouvrir d'une enveloppe de papier plus commun, du papier kraft peut-être. (La plastification directe des couvertures dures, pratiquée par certaines bibliothèques municipales est laide et d'ailleurs très salissante ; je ne la recommande pas.)

(La tante Lida, chez qui nous allions autrefois, le dimanche parfois, du temps de l'enfance de Laurence, rue du Cherche-Midi, avait de richissimes fauteuils épouvantablement laids, auxquels, dans son avarice considérable, elle tenait comme à la prune de ses gros yeux vachins. Pour les défendre des exactions horribles de ses invités, elle n'essayait ces barbares que sur les housses, les dust-covers dont elle avait affublé ces trésors de son salon. Mais le tissu des housses était à ses yeux tellement beau, tellement précieux qu'elle ne pouvait se résigner à le voir même toucher, déflorer, sali de mains ou de fesses familiales et assimilées. Elle avait donc fait poser sur ses chéris des protège-housses. J'imagine qu'en vieillissant, confite en son veuvage oisif et prospère, elle a fini par franchir un degré de plus dans la protection de ses fauteuils en les affublant de protège-protège-housses.)

Pourquoi n'inventerait-on pas, pour les livres à couverture dure et jaquette, la jaquette de jaquette, qui offrirait des possibilités textuelles insoupçonnées, dans le cadre de l'œuvre imprimée totale que je contemple en pensée et en ce moment ?

Les jaquettes, se repliant autour de l'arête dure du carton offrent deux

bandes plus ou moins larges de rabats (les ‘flaps’ anglais, eux, sont repliés comme des ailes d’oiseaux endormis), surfaces ouvertes à toutes sortes d’écritures potentielles.

Dans les livres à couverture papier, comme c’est majoritairement le cas chez nous en France, j’ai toujours été choqué par le gaspillage que représente le laisser blanc des ‘deuxièmes’ et ‘troisièmes de couverture’. Mais d’un autre côté il faut bien avouer que la sobriété des virginales ‘troisièmes’ (des ‘troisièmes’ surtout) a quelque chose de fascinant. Je suis l’auteur (putatif) d’une grande Anthologie de Troisièmes de Couverture, où je reproduirais, en fac-similé, celles des plus grands romans du siècle, chargées de tant de silence textuel génial. Le nom de l’éditeur ferait partie de l’œuvre ; le numéro d’isbn, le prix, etc. Sans prétendre m’approcher du tout d’une telle solution radicale je veux apporter ma contribution à la ‘question de la quatrième de couverture’. Et voici comment : j’écris une prose en branches (je fais pousser une sorte d’épinard en branches de prose, pour tout dire). De ces branches, trois sont déjà devenues des livres ; chacun avec sa ‘quatrième’ à lui. Je vais tout simplement introduire le texte de ces trois ‘pages’ dans la cinquième branche, celle-ci. Ainsi ces pages, qui se trouvaient extérieures à mon œuvre dans ses premiers volumes, auront fini par en faire quand même partie. ((Mais je ne le ferai que dans la version longue, rassurez-vous.))

105 dans sa maison de retraite de vieux papiers et de vieux souvenirs

Il me semble avoir de moins en moins de souvenirs, vieux ou pas vieux. Il me semble que nombre d’entre eux, que je croyais posséder, s’effritent, se diluent, sans s’évanouir tout à fait. Les poèmes, par exemple, qui tapissaient ma mémoire, sont dans ce cas : ils s’en vont par morceaux. Je m’obstine parfois, pendant des heures allongé, regardant le plafond, à combler, dans un sonnet de Du Bellay, de Shakespeare, de Baudelaire, de Louis de Gallaup de Chasteuil, ‘ces grands trous bleus que font méchamment les oiseaux’ d’oubli. Je n’ai pas grand succès.

Quant aux vieux papiers, c’est presque pire. Il y en a beaucoup autour de moi sans doute. Mais dans leur immense majorité ils sont de nature quasi impersonnelle : notes et photocopies assemblées et conservées en vue de mes bavardages de séminaire, de lectures publiques, de conférences ; choses administratives diverses, souvent caduques. Pratiquement pas de lettres. Des cahiers et carnets d’écriture, où il n’y a rien de privé non plus. Je ne tiens pas de Journal. Je jette le passé vécu, à mesure. J’en garde les images en mémoire ; où elles s’effacent.

Je ne regrette pas cette situation, qui n’est pas involontaire. Il est vrai que quelques papiers un peu personnels demeurent ; car leur élimination n’a rien de systématique. Je laisse le plus souvent s’accumuler les traces écrites du temps qui passe. Puis je jette, par crises : petites crises mensuelles ; grandes

crises avec résolutions de destruction, face à l'encombrement (mon lieu de vie est de taille restreinte) : ce sont les crises de rangement ; face au découragement récurrent : ce sont les crises d' 'à quoi bon'. Il y a eu, enfin, de très grandes crises : crises de déménagement. Pour avoir échappé aux purges successives, un document doit avoir été favorisé par la chance. Il est vrai que dans les moments de destruction sévère (les très grandes crises) je suis amené à envisager la mise à la corbeille de papiers qui avaient survécu aux éliminations précédentes. La raison de tels sursis à exécution est toujours la même : je pense, au moment en question, qu'ils pourront me servir. A quoi ? eh bien, autrefois au **Projet**, tant que le **Projet** n'avait pas été jeté lui-même à la corbeille, maintenant à l'avancement des branches de prose. Les branches de prose avançant, il y a de moins en moins de survivants.

Une seule catégorie de documents fait exception. J'ai mis à part :

- quelques photographies et papiers du genre qu'on dit 'de famille' ;
- les carnets-journaux de mon grand-père qui ont survécu à d'autres destructions que les miennes (celles de mes parents surtout ; elle furent radicales) ;
- une copie dactylographiée des souvenirs d'institutrice de ma grand-mère ;
- la transcription d'une interview non publiée de mon père à propos de la Résistance ;
- quelques lettres de Sylvia, datant de la période de mon service militaire.

Il n'y a pas beaucoup d'autres lettres

Entre ces 'autres documents' j'isole une petite enveloppe qui contient quasiment tout ce que j'ai conservé (comme souvenirs externes) de mon frère Jean-René. Pourquoi ? parce que la circonstance (cause ?) immédiate, directe, du **Rêve** d'où sortit mon **Projet** fut sa mort.

Le contenu de l'enveloppe se sépare naturellement en trois :

(i) Deux photographies en noir et blanc :

-a- La première d'enfance : bébé blond nu, debout dans le soleil, sur une marche du jardin de notre maison familiale, à Carcassonne. Le soleil rayonne de son ventre nu de bébé ; tout l'arrière-plan (de feuillages) est noir. Sur la seconde marche, ensoleillée aussi, comme les quatre doigts d'une main quatre silhouettes s'allongent. La photographie m'a accompagné trente ans partout ; si usée qu'elle se sépare presque en deux morceaux, d'une ligne de fracture qui passe juste au-dessus des yeux.

-b- La deuxième de face : souriant, l'été de sa mort.

(ii) Trois bulletins scolaires du lycée Saint-Louis :

-a- Bulletin trimestriel de l'élève Roubaud Jean de la classe de N.S.E. (classe préparatoire, 'hypotaupé', en biologie) 1^{re} Année, 2^e trimestre, Année scolaire 1956-1957 (« très bien » en mathématiques, « souvent distrait » en anglais).

-b- De la même année scolaire le Relevé Semi-trimestriel des Interrogations – Notes obtenues par le jeune Roubaud Jean de la Classe de N.S.E. 1 depuis le 23 mars 1957.

-c- Un papier rose : Académie de Paris – Lycée Saint-Louis (Ancien collège d'Harcourt) – Distribution solennelle des prix – Année scolaire 1956 1957 – Classe de NSE 1^{re} année – L'élève Roubaud Jean a obtenu le prix d'Excellence – le Proviseur : P. Mandoul.

(iii) Une séquence de neuf lettres envoyées par mon frère à ma mère, d'une 'maison de repos', d'avril à juin 1960. Les lettres, manuscrites à l'encre bleue, sont datées en haut de page en rouge ou en noir par ma mère (je reconnais son écriture) :

I - Samedi
lendemain d'arrivée à S.

Chère famille

Après le départ de papa et maman la fringale m'a pris et après le dîner je suis allé au restaurant. J'aurais même volontiers mangé un troisième repas. Maintenant mes placards sont pleins de victuailles mais ma fringale a disparu. Je n'ai pas bien dormi ces deux dernières nuits mais je vois le docteur ce soir et je lui demanderai de me faire dormir, l'air ne suffisait pas. A part cela je commence à faire quelques connaissances : very small talking. je vous remercie de votre lettre n°1 que j'ai reçue ce matin

Je vous embrasse

Jean René

P.S. Merci à Maman qui m'écrit son adresse sur l'enveloppe. Elle m'épargne un effort de mémoire qui risquerait d'être lourd à supporter.

II - Arrivée le 21.4.60

Chère famille (avec Denise je pense)

Tout va bien : je dors je mange je ne fais rien ou presque et je ne m'ennuie même plus. J'ai reçu des foules de lettres ce qui me donne une occupation rien qu'à les classer ; en particulier voici des chansons de Pierrot que je n'ai pas essayé de propager par ici. Le bérêt de papa est ici : m'autorise-t-il éventuellement à le porter ?

Les C... m'ont emmené voir la mer comme Raymond Devos. Il paraît que c'était marée basse mais je n'en crois rien : l'eau était bien assez haute comme ça et si froide. En partant ils m'ont laissé un pot de confiture et un camembert car je leur avais fait part de mes préoccupations gastronomiques (mais ne m'envoyez rien ; je fais mon marché régulièrement).

A part cela j'ai appris que j'étais dispensé d'assister à la messe le Dimanche et de faire abstinence comme tous les malades de l'établissement. Vous voyez que je ne risque pas de

*devenir cureton bien que le pays s'y prête.
Et voilà comme dit Juliette.*

Jean René

Bonne fête à maman (Je n'ai pas voulu mélanger les fêtes religieuse et civile).

III - reçue le 28.4.60

Chère famille

Peut-être que je vais mieux je ne suis pas d'humeur épistolaire ces temps-ci ; mais l'espoir de recevoir d'autres photos de Laurence me pousse à vous écrire.

J'arrive à ne pas trop m'ennuyer avec le billard le bridge le ping-pong le golf miniature les promenades et la lecture de mon courrier. Je dors la nuit et j'engraisse, mes voisins de table me donnent leur surplus. A part ça il fait un temps magnifique.

J'ai reçu le pantalon de velours et le survêtement. Pour le vélo je n'en ai pas encore parlé au docteur. J'ai reçu aussi un pot de confiture de Lyon, bien emballé par Grand papa.

Je vous embrasse

Jean René

IV - 30.4.60

Chère famille

J'ai oublié de vous demander de me faire envoyer le vélo (le docteur est d'accord). J'ai reçu le colis de Renée et me suis jeté sur les machemaleau en admirant le stoïcisme de maman qui ne m'en a pas chipé.

Albert et Odette m'ont rendu visite ce matin ce qui a été une surprise car je n'avais pas reçu la dernière lettre. Nous nous sommes promenés le long de la Sendre et avons écrit deux cartes postales (nous en avions acheté 3 pas plus c'était trop difficile, surtout qu'on ne savait pas à qui envoyer la dernière !).

J'admire beaucoup les photos de Laurence surtout la n°4 (maman doit savoir de laquelle il s'agit) où elle est en prière (déjà !) bien supérieure au bonze Kobo Daishi enfant du kakemono sur soie dont Juliette m'avait envoyé la reproduction à Épinay.

Je vous embrasse tous, bien le bonjour à Berthe.

Jean René

P.S. Puisque dans les postscriptum on met les choses essentielles : il fait beau il fait toujours beau (frais et quelques Nuages).

V - reçu 7.5.60

Chère famille

Je vais un peu moins bien ces jours ci et on me fait une cure de tofranil. A part cela je m'ennuie car il est difficile de trouver des joueurs de golf miniature... Il fait de plus en plus beau.

Excusez moi auprès de Sylvia car je ne lui écris pas.

Je vous embrasse tous

Jean René

VI - 17.5.60

Chère famille

Je n'ai besoin ni d'argent ni de vêtements ni de lectures mais en bon fils et bon frère je vous écris quand même. Le survêtement et le vélo sont arrivés.

Je poursuis le traitement tofranil et ne fais pas grand- chose dans la journée. Je suis allé me baigner une fois dans une eau fraîche mais non glacée.

A part cela rien à signaler

Je vous embrasse

Jean René

VII - 28.5.60

Chère famille

Je vous envoie les chèques signés je pense ; recommencez à m'en demander si vous voulez des lettres de moi.

Cela ne va pas beaucoup mieux mais je ne perds pas espoir. Depuis 2 jours il fait un temps

superbe : hier baignade et bains de soleil à Royan, aujourd'hui promenade à vélo. Je mange, je dors, je respire, je parle, j'écoute, j'achète le journal, je le lis, j'avale des drogues ; il ne me manque que de recoudre mes boutons.

Bravo à Denise d'avoir terminé les épreuves malgré une angine et merci à Pierre pour les reproductions.

Je vous embrasse

Jean René

VIII - le 11.6.60

Chère famille

Le vide total qui règne rue Jean Menans me remplit d'effroi. Comment peut-on vivre une vie parfaitement vide ? je m'en sens incapable. Je me suis heureusement rassuré en songeant que ce vide n'était (ou était) que le résultat d'une semaine sans visite à Laurence ou Vincent et Jean François.

Pour ma part je vais mieux. Je me suis acheté une magnifique chemise nylon qui me transforme en dandy. Son seul défaut est que je voulais une chemisette et que cela a atteint mes finances, c'est pourquoi je vous demanderai de l'argent et des chemisettes si possible. D'autre part j'aimerais bien que maman me fasse une petite anthologie poétique, la meilleure, celle qu'elle ferait pour elle ; si elle a le temps bien sûr.

Il commence à être temps que je m'en aille car j'ai de moins en moins de boutons sur mes vêtements ; par contre la cartouche de mon stylo bille est toujours pleine ; excusez moi

Je vous embrasse

Jean René

IX -24.6.60

Chère famille

J'ai répondu à Tante Jeanne aujourd'hui. Les livres de l'école étaient dans ma thurne ainsi que quelques autres ; ils doivent y être toujours. Ma clé doit être dans mon tiroir et le numéro devrait être marqué dessus.

Je vais de temps en temps à Royan me baigner. Mais je ne vais pas trop bien en vrai sinusoidal que je suis.

J'ai reçu le cadeau d'anniversaire ainsi que le télégramme et qu'un colis de friandise de Lyon.

Je vous embrasse

Jean René

Le motif de cette mansuétude exceptionnelle est le suivant : je destine ce tout petit ensemble à ma fille Laurence. Je lui remettrai le tout prochainement. (Tout ou partie seulement : je vais encore trier, détruire.)

En tout état de cause, il reste finalement très peu de choses du passé dans mes 'archives'. Pour composer les branches du '**grand incendie de Londres**', je dépends avant tout de ma mémoire. Je suis livré à ses insuffisances, et à sa lente détérioration. En principe, je ne m'en plains pas. C'est exprès. Cependant, dans bien des circonstances, je regrette. Je regrette de ne pas me souvenir. Je regrette d'avoir jeté ou perdu ou pour le moment égaré, dans ma tête, dans des classeurs, dans des tiroirs, sous le lit même, respectivement tel souvenir et telle lettre, tel papier, tel livre ou revue ou bout de journal qui m'auraient été bien utiles pour faire renaître le souvenir. Mais cela aussi fait partie de ma tentative, me dis-je alors pour me consoler. D'ailleurs, qu'y puis-je ?

Devant l'affaîssement de ma mémoire, la tentation m'est grande de me servir de ce qui me reste de passé écrit ou en images, tout simplement en l'incorporant plus ou moins largement à ma composition prosaïque. J'y cède

sans trop de scrupules : les matériaux ainsi disponibles ne constituent pas une masse bien considérable.

Plus grave, plus perturbante est une autre tentation, à laquelle je m'abandonne (dangereusement pour les rapports entre mémoire interne et mémoire externe que j'ai jusqu'ici réussi à maintenir nettement déséquilibrés en faveur de la première) de plus en plus dans la version longue de cette branche, à savoir de puiser non plus dans les documents personnels privés rares de ma vie, mais dans des publications. La raison est simple : plus j'ai du mal à me souvenir, plus cette voie est attirante.

Il est vrai aussi que nombre de ces publications ont directement à voir avec mon 'sujet' principal. Comme je dispose encore parfois d'ébauches, de brouillons, de versions délaissées concurrentes antérieures, je peux, en sollicitant ma rétive mémoire par la relecture, par comparaison entre produits bruts et finis, m'élever au-dessus de la simple constatation de leur persistance documentaire jusqu'à leur faire reprendre place dans la perspective du **Projet**, par exemple, ou dans les plus modestes constructions qui ont suivi son abandon.

Pour en revenir à l'utilisation que j'ai pu et pourrais faire encore des traces peu nombreuses de mon passé privé j'imagine que par copie sur mon écran, par prélèvements sélectifs et commentaires, je suis arrivé un peu déjà et peut-être pourrais arriver mieux encore à leur donner un statut de souvenirs honorifiques, atténuant ainsi l'effet d'extériorité qui me gêne, qui me semble s'opposer à un des principes les plus nécessaires de mon Traité de Mémoire

106De la même baignoire dont j'étais sorti euphorique lors de ma découverte, je sortis à nouveau *****

La sortie des baignoires est une activité récurrente.

des baignoires –

Il n'est pas douteux que l'humanité, au moins sous nos climats, peut être répartie en six classes, distinctes strictement, définies par un critère unique qui ne concerne ni l'économie, ni la politique, ni le sexe, ni la religion, ni l'ethnie, ni la couleur de peau, ni celle des cheveux, ni etc., qui n'implique pas non plus directement le caractère («ensemble des manières habituelles de sentir et de réagir qui distinguent un individu d'un autre») des personnes et pas plus leur physionomie.

– La première classe d'humains baignants se compose de ceux qui se baignent mais ne se douchent pas. C'est la classe **b non d**.

– La deuxième classe est faite de ceux qui se douchent mais ne se baignent pas. C'est la classe **d non b**.

– Dans la troisième classe nous placerons ceux qui se baignent et se douchent : classe **b & d**.

– Dans la quatrième iront ceux qui se douchent et se baignent : classe **d & b**.

– Dans la cinquième ceux qui se baignent et se douchent ; classe **b et d**.

– Dans la sixième classe enfin seront ceux qui, volontairement ou non, ne se baignent ni ne se douchent : classe **nonb nond**.

Je précise que les classes 3, 4 et 5 sont distinctes, contrairement à ce que laisserait penser l'emploi du connecteur langagier 'et'. Dans le cas des classes 3 et 4, où il est noté '&', il s'agit d'un 'et' non commutatif : les individus de la classe 3 sont ceux qui se baignent de préférence et ne se douchent qu'en second choix ; ce 'et' est un 'et aussi' ; ceux de la classe 4 choisissent de préférence la douche, ne se baignent qu'en second choix. Le 'et' commutatif, que j'ai noté par un 'et' souligné, et, identifie en la cinquième classe ceux qui indifféremment se baignent et se douchent, soit qu'ils suivent en cela leur humeur, soit qu'ils se soumettent aux circonstances matérielles de l'existence, soit encore qu'ils se décident pour l'une ou l'autre de ces deux activités en fonction de leur horoscope, ..., soit même qu'ils pratiquent s'ils le peuvent les deux activités en une même séance de nettoyage (classe qui aurait peut-être mérité d'être isolée et désignée comme classe 7 : **b+d**).

(Il va sans dire qu'une théorie générale de l'humanité, du point de vue psychologique pour le moins, se pourrait aisément élaborer à partir de l'examen attentif des traits communs aux individus de chacune des six classes fondamentales (divisées elles-mêmes, on ne peut plus naturellement, en sous-classes, définies à l'aide de sous-critères objectifs pertinents comme : fréquence des activités ablutoires, types d'agents nettoyants utilisés, durée des séances, moments préférés des journées, nature (essences balsamiques, gels moussants, lait d'ânesse, mers, océans, rivières, lacs, torrents, ...) et températures des liquides choisis, activités ludiques ou/et érotiques, ...)

J'appartiens, moi, à la classe 1. Cela ne veut pas dire que je ne me douche jamais. Mais je ne m'y résous que quand je ne peux pas faire autrement. L'idée de douche ne m'est pas agréable. La douche réelle m'agresse, m'inconforte. Je la crains froide ; trop chaude, elle m'épouvante. Puissante, son jet me blesse les épaules. Trop discrète, trop molle, je la trouve ridicule. Je ne sais comment la tenir et me savonner en même temps ; je ne sais comment me désavonner sous elle ensuite. Il m'arrive, dans ma détresse et mon désarroi, de m'asseoir carrément sur le carreau, souvent carré du carrelage d'une douche de chambre d'hôtel, inconmode et froid, et, posant le pommeau de la douche sur mes épaules, de m'imaginer que je suis dans une baignoire qui ne se remplit pas. Je ressors mal lavé et frissonnant.

Si j'écrivais mon autobiographie,
quand j'écirai mon autobiographie,

j'en ordonnerai (s) les épisodes en fonction des baignoires, et des non-baignoires que j'ai connues. Je n'oublierais ni les bains de mer («bains de minuit aux lèvres de soufre», for instance), ou de rivières et ruisseaux («baignades dans les ruisseaux froids / comme un fil de rasoir»), ni les

épisodes de douches dans les torrents, sous les cascades, dans les cabines de piscine, les casernes. De l'enfance à la vieillesse en suivant les pentes de l'adolescence à l'âge mur, la 'raison' de ma vie apparaîtrait ainsi en pleine lumière, ses ressorts mis à nu par ressemblances et contrastes entre épisodes aqueux soigneusement décrits.

J'aime les baignoires vastes. Bien entendu, je n'en ai que très rarement une de dimensions adéquates à ma disposition. Je hais les baignoires sabots, les bacs, les cuves. Je rêve au contraire, j'ai rêvé je crois toute ma vie du luxe intense d'une très grande salle de bains blanche, tout en marbre ou en basalte, avec un mélangeur d'eau parfait, brillant, lourd et puissant, espace presque uniquement investi d'une longue baignoire aux bords rectangulaires, aux rebords larges, aux courbes suaves, en coin sous une fenêtre, à l'opposé de la porte, où m'enfouir une fois par jour à des heures de lumière différente, naturelle ou électrique, d'aurore, de crépuscule, nocturne. Des serviettes blanches, lourdes ; des peignoirs blancs. J'aime voir entrer nue, et brune, celle que j'aime, dans l'eau large, chaude, dans sa brume, sa fumée, sa vapeur, couvrant les miroirs

108 Ou bien je vais au hasard dans les rues. Il m'accompagne *****

Nous marchons ensemble suivant des itinéraires sans joie, sans imprévu ; quelconques. Faut-il qu'il pleuve ? pas nécessairement. Il peut très bien faire beau ; banalement beau ; horriblement beau. Je regarde le soleil filer entre mes doigts avec un intérêt absolu. Il ne me délivrera pas du démon. Le plus souvent je ne regarde pas le soleil ; ni les nuages d'où descend la pluie inintéressante, sur ma tête inintéressée. Je marche sous ma casquette.

Sous ma casquette je marche : J'ai épousé ma première casquette à Dijon, en 1967. Enfant, écolier, j'avais porté des bérets. Je les perdais souvent. Ensuite j'allai tête nue. Mes cheveux tombèrent de mon crâne. J'allais toujours tête nue, sans me souvenir qu'il faisait froid, s'il faisait froid, ni de la pluie, s'il faisait pluie. J'eus froid : à Dijon, en cet hiver, au point de m'en rendre compte ; car il fit froid, plus qu'à Paris, comme il sait faire en Bourgogne : un reste de l'ancienne opposition historique entre Duché et Royaume ? non ? (voir Quentin Durward, de Walter Scott).

Et alors je me suis dit : pourquoi ne pas acheter une casquette ? pourquoi, pourquoi, puisque je suis maintenant maître de conférences, en vertu de l'obtention d'un poste à l'université de Dijon ; subséquent à la conquête du titre de docteur ès-sciences mathématiques ?

(En ces temps, je parle de 1967, on nommait maître de conférences ce qu'on nomme aujourd'hui, en 1998, professeur de seconde classe ; ce qu'on nomme aujourd'hui, en 1998, maître de conférences étant ce qu'on nommait alors, en 1967, maître-assistant ; cette catégorie de personnels de l'enseignement supérieur ayant conquis entre-temps, unique conquête de la 'révolution' de 68, de haute lutte le droit de porter le nom jusque-là réservé à

la catégorie hiérarchiquement immédiatement supérieure, laquelle s'était trouvée propulsée aussi vers le haut (nominalement s'entend) par l'accession au droit au titre de professeur, tout en restant malgré tout bien à sa place, inférieure à celle des vrais professeurs, l'indiquant le qualificatif de 'seconde classe'. La distinction entre deuxième classe et première classe est beaucoup moins intéressante que la germanique et suisse répartition en professeurs 'ordinaires' et 'extraordinaires'. (On disait, à Göttingen, aux temps de David Hilbert : « Un professeur extraordinaire ne sait rien d'ordinaire, et un professeur ordinaire ne sait rien d'extraordinaire. ») Elle est même plus ennuyeuse que l'américaine opposition entre 'full' et 'associate', à connotations ferroviaires ou militaires.

Lors du bouleversement onomastique post-soixante-huitard se perdit aussi une autre distinction vénérable : car les personnes à responsabilités et privilèges qu'on pourrait qualifier de 'professoraux' se partageaient, antérieurement à la réforme qui vit ainsi grimper (honorifiquement) les maîtres-assistants, en trois grands troupes et non deux comme aujourd'hui (1998). Par ordre d'honorification descendante, il y avait :

- (i) tout en haut, les professeurs tout court ;
- (ii) immédiatement au-dessous des précédents les professeurs sans chaire (qualificatif qui impliquait la présence silencieuse mais symbolique et majestueuse d'une chaire sous les membres de la catégorie supérieure) ;
- (iii) tout en bas les maîtres de conférences.

Quand la réforme eut opéré la transformation, éminemment rythmique, du 3 en 2, je me retrouvai, alors que je venais juste d'accéder à la dignité de professeur sans chaire (d'une élégante, à mes yeux, légèreté), un vulgaire 'deuxième classe' (comme pendant mon service militaire), mêlé à la foule anonyme des anciens maîtres de conférences dont j'avais à grand peine émergé. Je fus offusqué.)

Pourquoi, me suis-je donc dit, un jour d'hiver, à Dijon, ne me permettrai-je pas le luxe de la singularité d'une casquette ? Aussitôt pensé comme je viens de dire, aussitôt appliquant la maxime shakespearienne « there is a tide in the affairs of man ... », j'entrai dans une vieille boutique d'une vieille rue de la ville, et fit l'acquisition séance tenante d'une casquette genre 'retraité de l'EDF' qui fit mon bonheur pendant de nombreuses années. Je la revois encore distinctement. Elle était grise, d'un gris décidé mais sans ostentation, ni 'perle' ni 'trompe d'éléphant', ni 'cheveu de cinquantenaire' ; strictement terne, légère mais tenant bien au crâne. Sa protection contre les intempéries et le refroidissement était plus morale que pratique, mais elle me convint.

Elle fut le pendant parfait, le complément idéal d'un autre objet acquis contemporanément, une chaise que j'achetai pour meubler ma fort modeste chambre du 11 de la rue de Fontaine. Cette chaise était jaune, en plastique jaune pisseoïde, d'une laideur spectaculaire de substance, de couleur, de contours et de forme, semble-t-il. Elle faisait, semble-t-il, honte à l'idée même

de chaise, si chère aux philosophes phénoménologiques, qui en font une consommation énorme (relayés en cette activité par certains philosophes anglo-saxons de la secte dite analytique). Aucun philosophe qui se respecte n'aurait, semble-t-il, pu envisager sans horreur d'évoquer son image pour la moindre méditation sur l'être. J'écris 'semble-t-il', parce que je ne m'étais pas rendu compte par moi-même de ces caractères de ma chaise, qui m'avait plu immédiatement à l'achat et me donnait toute satisfaction. C'est un léger recul poli de Claire Lusson quand elle fut mise en présence de ma casquette, accompagné d'un rire franc et massif de Pierre, qui m'alerta. Je ne cessai pas de l'aimer, malgré tous les sarcasmes. Elle avait, certes, un léger défaut, l'équivalent, dans la physionomie d'une casquette, d'un léger strabisme. Elle paraissait toujours pencher un tout petit peu du côté droit, même quand j'avais vérifié, dans une glace par exemple, qu'elle n'était pas posée de travers. En même temps, alors qu'elle me serrait très bien aux tempes, assurant une prise capable de résister à un vent violent, elle me donnait régulièrement l'impression de se préparer à tomber ou à s'envoler et c'est en vivant avec elle que j'ai pris l'habitude (j'ai gardé ma première casquette, même après avoir vécu avec plusieurs autres, cessant d'être monogame du couvre-chef pour m'établir à la tête d'un harem, si j'ose dire) de serrer ma casquette, quelle qu'elle soit, des deux mains fermement sur ma tête quand je traverse un pont. Il m'arrive même de l'enfoncer résolument en l'absence de tout pont et de tout vent (ensemble ou séparément). Plus le temps passe, plus j'ai à intervalles réguliers et proches l'impression d'un relâchement soudain dans son étreinte. Je sens qu'elle va tomber, rouler dans la boue ou dans la poussière, passer sous les roues d'une automobile, ou moi-même passer sous les roues d'une automobile en me précipitant pour la sauver ; et si je suis en train de franchir un pont, j'imagine qu'elle va voler par-dessus le parapet et que moi-même, pris de vertige, je vais tomber à sa suite dans la rivière, ou me fracasser la tête sur une voie de chemin de fer. C'est encore pire si je suis sur le quai d'une station de métro, attendant la rame au bord du quai. Et c'est pour cette raison que machinalement je la renfonce, alors que ce geste est parfaitement inutile, et que jamais une seule de mes casquettes n'est tombée. Mais je suis pris d'une sorte de vertige, analogue en fait au vertige lui-même, qui ne cesse de multiplier en moi les prétextes pour intervenir (injonction, peut-être subliminale, ou transmission de pensée de la casquette qui trouve que je ne m'occupe pas assez d'elle).

Ma douce casquette grise, je la posséderais encore, si elle ne m'avait pas été dérobée, oui, dérobée, sans doute par un amateur pervers et collectionneur d'art brut, en 1972 ou 73, dans une librairie parisienne. Je m'en souviens exactement. Je ne sais pas de quelle librairie il s'agit, ni pourquoi je m'étais, dans une librairie précisément, dévêtu provisoirement de ma casquette, mais c'est bien ainsi que, j'en suis sûr, cela s'est passé. Au moment de sortir de ladite librairie, j'ai cherché à reprendre ma casquette pour la remettre en place, et je ne l'ai pas trouvée. Mais je n'ai pas non plus trouvé une autre

casquette à l'endroit où je l'avais laissée ou en un autre quelconque endroit vraisemblable de la librairie, et il ne pouvait donc s'agir d'un malentendu, de la méprise innocente de quelqu'un qui l'aurait prise par erreur ; il fallait qu'une tête entrée nue soit repartie couverte, et couverte de mon bien. (Il reste que je n'arrive toujours pas à identifier le lieu en question et à trouver une raison vraisemblable pour le dépôt (sur une patère ?) de ma casquette.)

En pensant à elle j'ai composé mon poème en 'ter' :

Poème de la pan-pan-pan

Comment dit la pan-pan-pan
Quel est donc ce mys-mys-mys
En entrant au restaurant
J'ai mis sur la pa-pa-pa
Mon chapeau, il n'est plus là
C'est sûr on me l'a volé
C'est ible-ible-ible vraiment
Ce que les gens sont méchants

.....

Comment était sa remplaçante (il y en eut une nécessairement) m'est entièrement sorti de l'esprit. J'attendrai que son souvenir me revienne pour en parler (peut-être).

110 Le démon du renoncement sait très bien quand il lui faut renoncer, lui aussi*****

J'ignore d'ailleurs si, dans ces circonstances, mon démon opère ce que la radio vichyste des Années noires nommait, annonçant avec retard une nouvelle défaite dans les plaines d'Ukraine des armées hitlériennes (qu'elle désignait invariablement comme 'forces de l'Axe'), un 'repli élastique', ou si, plus perversément, il m'offre, en se retirant brusquement du champ de bataille, la tentation de m'enfermer plus encore, de me plonger, rendu confiant par l'afflux de sérénité qui m'inonde quand je constate son éclipse, dans la confection de plans de plus en plus grandioses, sûr qu'il est que leur échec à plus ou moins brève échéance lui permettra un retour en force dans des conditions beaucoup plus favorables pour lui.

Mais quel est donc, au fond, réellement, son but ? Je me suis un jour posé la question ; cherchant, en cette occasion où il sembla avoir obtenu contre moi une victoire éclatante, à le laisser en toute liberté exprimer sa vision des choses, de notre avenir commun ? Bien, lui dis-je ; tu as gagné ; je renonce. Je renonce vraiment, crois-moi. Et maintenant ? qu'est-ce que je, qu'est-ce que nous allons faire, toi et moi ? cultiver notre jardin ? Il sait fort bien que je n'ai pas de jardin, n'ai pas la moindre intention d'en avoir jamais un et ne saurais quoi faire avec si j'en avais un. Si je renonçais, renonçais absolument, à tout projet, à toute ambition de composition ou de compréhension, où irais-je

puiser les ressources nécessaires pour faire se passer les journées ? Seuls les chats sont capables, vraiment capables sans effort apparent, de faire rien. Le résultat fut concluant. Aux questions que je lui posai, mon démon ne sut que répondre. Il ne voit pas plus loin que le bout de son nez ; du mien. Certes, il possédait en principe une arme suprême. Il pouvait me proposer le renoncement définitif. Il en vint d'ailleurs, après bien des hésitations, à susurrer qu'en effet, puisque je m'étais rendu à ses raisons, il ne me restait guère d'autre issue. Mais son murmure manqua de conviction. Si je disparaissais, il disparaîtrait aussi. Et, au fond, je me demande s'il ne tient pas à la vie plus encore que moi-même. Il se trouva alors devant une insupportable contradiction. Il bégayait ; il s'étranglait de fureur ; il balbutiait ; il faisait pitié à voir. Aussitôt, je lui offris une porte de sortie honorable : qu'il renonce à son tour, qu'il prenne des vacances, qu'il s'en aille quelque temps ailleurs voir si j'y suis. Match nul.

Mais d'un commun accord nous avons, depuis, évité de nous retrouver dans la même impasse. Nous rusons. C'est que, moi aussi, je suis rusé. De lui j'ai appris la ruse.

A chacune de mes défaites, plus ou moins longtemps selon son ampleur, selon la plus ou moins grande importance pour moi de ce à quoi elle vient de m'obliger à renoncer, je laisse mon démon savourer sa victoire, jouir de ma mine sombre, de mes insomnies à l'heure où il fait nuit noire dans l'âme (trois heures du matin). Je le laisse se frotter les mains en me voyant traîner dans les rues, rester des heures allongé sur mon lit sans pouvoir même lire jusqu'au bout un roman noir, m'abrutir de silence et de confiture, regretter, regretter encore. Il en profite : il me rappelle toutes mes autres défaites, tous mes deuils. Il exulte.

Et puis, un beau jour, sans en avoir l'air, sous un prétexte quelconque, (une lecture (reading) à faire, une conférence, un article à écrire que j'ai promis dur comme fer de remettre prochainement, une réunion ou une performance publique de l'Oulipo pour laquelle est attendue ma contribution), j'ouvre un carnet, un cahier, un livre à la Bibliothèque nationale, un livre emprunté à celle de la Sorbonne, j'allume mon ordinateur, et négligemment je me plonge dans une lecture, dans une rumination, dans un calcul, dans l'exploration d'une contrainte. Cette activité est modeste, intermittente, négligente. Je lis négligemment, je prends des notes négligentes, sporadiquement, je remplis des feuilles de brouillon que je laisse traîner sur mon bureau comme sans importance ; je ne fais rien qui puisse lui laisser penser que je prépare une embuscade, un coup fourré, une offensive. Et surtout, rien de ces menues activités n'a à voir avec ce que j'ai dû abandonner sous les coups de mon démon : si c'était poésie, je fais des calculs ; si c'était calcul, je traduis ; si traduction, je copie des fragments divers sur le temps, la lumière, la mémoire, le nombre, le roman, le vers, la forme poétique, ... ; si 'théorie', j'examine le dernier état des travaux sur les Troubadours, le Lancelot en prose, etc. Bref, je change de terrain.

Et alors, avant qu'il ait eu le temps de se retourner et de faire face, me voilà lancé dans un tout autre travail.

Je me rends bien compte, croyez-moi, que tout ce développement est parfaitement réversible. J'aurais pu avec autant de pertinence me placer de son point de vue à lui et montrer, en empruntant son style, si personnel, qu'il n'est point dupe de mes ruses, et qu'il ne me laisse, pitoyable stratège en chambre, me livrer à mes petits jeux que pour mieux me rattraper au tournant. Je vous laisse le soin d'argumenter en ce sens à sa place.

Quoi qu'il en soit, notre petit jeu a deux conséquences : la première est que toutes mes entreprises, ou presque, sont marquées du sceau d'infamie de l'inachèvement. Car j'ai eu beau prétendre, autrefois, et ici même il n'y a pas loin, qu'il s'agissait d'une stratégie ; à d'autres ! C'est tout simplement le résultat de la guerre perpétuelle qui fait rage entre le démon du renoncement et moi ; aucun de nous deux n'y prend d'avantage définitif ; mais rien de ce que je commence ne va jamais jusqu'au bout.

Les apparences semblent démentir une telle affirmation. Et c'est bien sûr un des arguments prétendument massue que le démon du renoncement m'oppose, avec de plus en plus d'insistance, à mesure que le temps passe. Je veux dire que je publie des livres, et que chacun de ces livres, si je ne m'abuse (dit-il), est bien l'achèvement de quelque chose ; sinon (dit-il), pourquoi diable accepter de le publier ? Qu'opposé-je à un pareil argument, qu'il pense imparable, et qui pourrait convaincre un lecteur un peu pressé ?

Je réponds généralement, avec une immense lassitude, ceci : « Comment peux-tu même rêver persuader quiconque avec un argument aussi faible ? Toutes ces publications dont tu parles, livres et autres, ne sont, tu le sais aussi bien que moi, que des débris du **Projet** que tu m'as forcé à abandonner ; l'as-tu donc oublié ? non ? alors ne viens pas maintenant me dire, d'aucun d'entre eux, qu'il est un aboutissement. »

A cela il rétorque à son tour, avec vivacité (un argument qui ne lui est venu à l'esprit qu'assez récemment), quelque chose que je ne vais pas reproduire maintenant, pour ne pas anticiper. Et j'ai, cette fois, du mal à trouver la parade.

Je peux cependant conserver, ou retrouver l'initiative. Chacun de mes 'travaux' est toujours 'à suivre'. Mais surtout, chacun d'eux doit être suffisamment distinct de tous les autres pour pouvoir servir de recours en cas d'interruption de n'importe lequel de ceux qui ne sont pas lui. Il en résulte qu'il n'est pas facile de discerner la moindre cohérence entre eux. Cela ne m'empêche pas, en général, d'en trouver une (une au moins). Sans oublier cependant le fait qu'il ne me faut en aucun cas ressusciter, 'par la bande', quelque chose qui ressemblerait à un nouveau 'projet d'ensemble'.

110Entre la matinée prosaïque présente, matin formel de composition, et son prédécesseur dans l'ordre séquentiel des moments du chapitre qui le contient s'est passée plus d'une nuit réelle *****

Il ne devrait pas normalement, selon mes normes, en être ainsi ; l'axiome de la composition au présent qui m'anime s'accompagne d'un principe de continuité qui voudrait qu'entre deux moments achevés de prose ne se passe qu'une seule nuit de vie courante. Dans le temps réel, non programmatique, de ma vie, il en va, bien sûr, autrement ;

soit que je sois incapable de mener à bien en une unique matinée formelle de travail parce que je m'impose la contrainte du remplissage de l'écran par une quantité minimale de signes, et que cette contrainte n'est pas satisfaite au moment (non formel) où je m'arrête de travailler en prose ; la conséquence de cette carence étant,

soit que le moment en question reste en l'état où je suis parvenu à l'amener quand je ferme le 'document macintosh' qui l'abrite (le développement présent représente un cas particulier (rare) de ce type de situation. Il s'insère en effet entre le titre du moment de prose et sa première phrase, qu'il généralement reproduit à l'identique (comme cette première phrase est canoniquement, dans ma numérotation, le début du premier instant du moment, il ne peut qu'appartenir à la version longue du chapitre, et être numéroté comme embranchement à l'intérieur d'un instant zéro)), soit qu'insatisfait je me refuse à l'enregistrer dans le document qui le contient (auquel cas on est ramené, l'écran de nouveau vierge, au cas suivant),

soit que, plus gravement, un matin, et parfois plusieurs matins à la suite du premier, ce même écran soit resté tristement vide,

soit que, immobile devant lui, les mains suspendues au-dessus du clavier, je ne sois pas parvenu à enfoncer la moindre touche,

soit que, ayant, soit tracé un nombre insuffisant de signes à partir de l'état d'un écran inoccupé de prose, soit, héritant des signes insuffisants d'une matinée antérieure, insatisfait d'eux encore,

soit à cause, toujours, de leur insuffisance quantitative,

soit à cause de leur inadéquation à l'intention du récit, (ceci pouvant avoir entraîné cela, et dans les deux sens),

je finisse par effacer ce que m'avait légué ce ou ces plusieurs matins antérieurs.

CHAPITRE 4

Le sentiment des choses

§ 23 une pierre. une pierre lourde. une pierre à demi enfouie épaisse. une pierre et un nuage. un nuage chose. choses-nuage.

une pierre. une pierre lourde. une pierre à demi enfouie épaisse. une pierre et un nuage. un nuage chose. choses-nuage. nuages. lune de loin. de lonh. lune. lune. silence aiguille de pin. acres. rebords. bol bleu. un bol bleu. un, le. une pierre. feuillage de tilleul pénétré de brume. mur de pierres sec, sèches. pressées. iris. iris jaunes. buis. coques des feuilles de buis. banc. table frappée de grêlons. compas. crêpe d'écume. roues. résines. bleu bourrache. tiroir. vide. chuintement de vague dans le sable. figue noire. oiseau remué. ailes d'anges. crible. flamme courbe. courbure de lampe. une pierre. un sac de boue. alouette. veine bleue. branche déviée. chose vent. chose nuages. choses noires. calme. un, une, le, la, les.

herbe devant. pierres. éclaboussures. chaleur cheminant. naphtaline boules blanches. vesses-de-loup. poussière grise, oliviers, amandes. noir de fumée. odeur de feu. fuite de feuilles. brasier velours brasier. écueil. flamme fourrure. pierre glabre. chose. choses-nuage. rond de neige. neige. noyée. fonte. moineaux éparpillés. loin. lonh. pré. câpres drues. vert gris. gris. tir groupé de flocons. ombelles. chimney-sweepers. or. doré. dust. flocons noir de fumée. toits. toits. neige froissée. timbres. cuivre rouge. forêt forestière forêt. pain brut. colle essence. plâtre. brin de tilleul. tabac. boules jaunes. groins. poudres de givre. pollens. pierres. glace trouble. eau épaisse. violette. caroube. jujube. vert d'amande, gris d'amande, oreilles d'âne. peluche rousse. triple brume. vert foncé, fronce. vert automne. langues d'eau. langues d'écume. courbes. grain solaire.

ombres sans liens. crevasses. nue ovale. loupe. carillon. farine. gants de pierre lisse. ronces. œil d'eau morne. clous. montée des cendres. gouttes blanches. bleues. gouttes de vitres. traboules. écoreuils. jantes. anus du tourbillon. gravats. pierre poudrée. feuilles flanelle. groseilles. ombres sapides. lentes. enjambements de rameaux. genoux de mousses. genêts. routes. cribles. image inverse. noix huileuse. navires d'écorce de platane. sifflet aux feuilles d'acacias. doigts. angles chauds. fourmis infimes. sépales. ailettes de tilleuls. boulons. torches. ardoises éraflées. surface filmée par les libellules. piqûres de rouge. cyprès. remous. vrilles. minutes. respiration. deep. pli. moon upon.

monomanie du torrent. trembles. frênes. peupliers à capsules de coton. aloès chantant de son unique fleur. carmin. nuages émondés. bleus vertige. cuves de bleu. loutre glissant de cuir. larmes. lait latex des euphorbes. cuillers. débours de barrage. vol de lucanes. bêtes du diable. mûriers. eaux rebondies. jaune. socquettes. une pierre. un envers de pierre lourde. scorpions. assemblée d'épis. choses. presque des choses. encore. l'alarme des choses. l'enchevêtrement des choses. l'entrelacement des choses. le sentiment des choses.

§ 24 Pour accueillir en mots le 'sentiment des choses', duquel je vais dire ensuite des choses, je me suis imaginé une image,

Pour accueillir en mots le 'sentiment des choses', duquel je vais dire ensuite des choses, je me suis imaginé prendre une image, la sortir d'un lieu de souvenir ; quelque image : quelle image ? n'importe laquelle. Je prendrais la première qui se présenterait, quelle qu'elle soit ; et la première image qui est venue, titrée du premier mot, a été celle-là : **pierre**. J'ai vu une pierre. J'ai senti quelque qualité de cette pierre, constitutive de son *haecceitas*, exprimable en un adjectif (qualificatif) : **lourde**. C'était, ce fut, **une pierre lourde**. J'ai vu, ce qui s'appelle voir, sous l'éclairage du souvenir, cette pierre ; senti la lourdeur de cette pierre ; émergeant à moitié de la terre, ou s'enfonçant, 'dans une terre grasse et pleine d'escargots'. Et, successivement mais si proche qu'il ne me fut pas nécessaire de lever une tête mentale pour être envahi de sa ou ses syllabes, un nuage (nu-age, ou nua-ge) : **une pierre et un nuage**. Puis j'ai continué. Ainsi que vous venez de lire.

Ceci est exemple de l'application d'un principe : principe d'énumération du monde ; en ses espèces naturelles. Incursion dans un monde, notre monde, supposé constitué de ce que la philosophie anglo-saxonne nomme 'sortals'. Sortes d'objets, espèces, sortes de choses. Selon ce principe j'enchaîne des **images-souvenirs**, mais non décrites (pas 'd'arrêt sur image'), seulement condensées en quelques mots, assemblée de mots, un mot, plus, jusqu'à une

proposition syntaxique courte ; même pas, le plus souvent, de quoi faire un vers en sa moyenne étendue de mots. Je me trouve alors en possession d'une séquence de vocables-choses sentimentales ; réglée par des pauses courtes ; ponctuations ; blancs, silences du souvenir ; une séquence gouvernée numérologiquement (l'intervention numérologique vient de ce qu'il faut, sinon éviter, du moins canaliser l'explosion mémorielle ; autant que combattre ses angoisses, ses vides, ses 'pannes'). Chaque fragment est mis entre points, sans majuscules. Le tout fabrique un 'marabout', une kyrielle : une kyrielle d'images suscitée par le fonctionnement rapide et automatique du souvenir, mais ralentie par la mise en langue notée *, *of course*.

Le doigt qui presse les touches du clavier de l'écran du macintosh tranche dans la prolifération buissonnante d'images nouvelles que chaque image présentée (et l'ensemble des images déjà notées) suscite, à chaque instant de la progression. Le modèle de la kyrielle s'oppose à la métaphore du kaléidoscope, découverte par Claude Simon dans *Le Jardin des Plantes* (prose où il s'efforce, avec une naïveté touchante, de la traduire sur la page ; le résultat est bien décevant ; ce n'est pas du meilleur Claude Simon, certes ; il s'en faut de beaucoup), mais déjà bien usée, au moins depuis Virginia Woolf. Rien n'est moins kaléidoscopique, en fait, que le souvenir. Rien n'est plus kyrielique.

En fait, multi-kyrielique ; plusieurs kyrielles s'élancent ensemble, se croisent, se chevauchent ; embranchements ferroviaires de kyrielles, sur des syllabes différentes d'un même mot, sur des homonymies... Les durées, les hésitations du temps, les mots, leurs syllabes, leurs sons interviennent au moins autant que les configurations spatiales en couleurs éparpillées des souvenirs surgissant, très vite, trop vite. La kyrielle permet le compromis le moins décourageant entre le fourmillement irrépressible, brûlant, des choses exhumées (de l'humus d'une terre épaisse ou des vapeurs nuageuses d'un cerveau) et la lenteur exaspérante de la notation.

Toutes ces images sont anciennes et lointaines. Il s'en trouve fort peu que je pourrais en confiance dater de plus tard que ma douzième année. Serait-ce que les 'choses', ensuite, ont cessé de produire du 'sentiment' ? Je ne crois pas. Ou que le sentiment, ensuite, ne serait plus assez fort pour permettre leur mise au jour ? Je ne crois pas non plus. Dois-je supposer plutôt que la méthode de la kyrielle, la méthode boud'ficelle, pourrait-on dire, avec la contrainte de rapidité que j'ajoute à la simple exigence de l'enchaînement immédiat par double jeu – jeu de mots (syllabes, lettres parfois) et jeu d'images –, favorise la présentation à l'esprit et aux doigts des visions les plus proches du temps (l'enfance) où langue et objet sont encore 'tout mêlés l'un à l'autre' ? peut-être. Je préfère cette hypothèse, en tout cas.

Quelques mots cependant, 'lonh', qui vient des Troubadours, 'moon upoon', qui est de l'anglais de poésie, ..., ne peuvent pas être reculés aussi loin dans la durée. C'est vrai. Mais il reste que les images-souvenirs qu'ils recouvrent, elles, ne sont pas récentes du tout. Ces quelques cas ne font pas

réellement contre-exemple à l'hypothèse. Or je ne crois pas, et je m'appuie, pour cette affirmation, sur le fait que cette expérience de souvenirs en boud'ficelle n'est pas la seule à laquelle je me sois exercé, je ne crois pas, dis-je, que le renvoi au passé lointain soit un simple effet mécanique de la méthode que j'ai choisie.

Je ne me suis pas abandonné, pour l'établissement de la séquence, seulement à l'automatisme saccadé de la progression de mot-image en mot-image, comme j'aurais pu faire (et je l'ai fait en d'autres circonstances). Je m'étais donné, au moment de commencer, un guide, un but stylistique et émotionnel : que chaque chaînon de la chaîne produite puisse être associé à l'expression 'sentiment des choses'. Il s'ensuit que c'est elle, et elle essentiellement, qui est responsable du choix spontané d'une région particulière (spatiale et temporelle) dans la contrée (quadridimensionnelle au moins) du souvenir.

Non seulement les images mises en jeu sont anciennes (antérieures à mon arrivée à Paris au début de 1945), mais elles ne sont guère urbaines. Paysage méditerranéen de l'intérieur des terres ; surtout. Paysage 'naturel' ; surtout. Paysage.

§ 25 La procédure que j'ai choisie pour pénétrer puis avancer dans ce chapitre vise à créer un climat de prose,

La procédure que j'ai choisie pour pénétrer puis avancer dans ce chapitre vise à créer un climat de prose, que j'espère pouvoir faire durer, subliminalement, assez longtemps pour m'accompagner jusqu'au bout de sa rédaction. Je dois (un 'devoir' que je ne dois qu'à moi-même, certes, mais qui n'en est pas moins impératif) reculer d'une trentaine d'années en arrière, pour me livrer à la 'déduction' raisonnée de mon deuxième livre de poésie (dont le sous-titre est, précisément, 'Le sentiment des choses'), sous l'éclairage, invisible si on ne considère que les livres eux-mêmes (le premier et le second), entre lesquels la matière imprimée n'établit guère de lien, du **Projet de Poésie** (sinon du **Projet** dans son ensemble).

Or le souvenir, si je l'évoque, et je dois le faire, des circonstances de composition (le 'moment' biographique et historique, les lieux du travail, et autres choses semblables), ne me fournirait qu'un aspect, et sans doute pas le seul ni même le plus illuminant, de cette mise en place raisonnée. La différence entre le premier et le second livre (sans oublier tout ce qui ne paraît pas dans les 'produits finis', les versions imprimées) n'est pas seulement de nature programmatique, stratégique, intellectuelle.

Ce qui manquerait, si je m'en tenais à la seule reconstitution, dépend entièrement de la persistance, sans laquelle ma tentative échouerait

absolument (et non seulement de manière relative), d'un mode du 'sentiment' poétique alors découvert et, je l'espère, conservé sinon intact du moins suffisamment semblable à lui-même pour me permettre de l'attribuer à cette époque.

J'ai donc eu recours, avant même de me replonger, par la pensée à mémoire dirigeant les lignes de prose, dans les années de la composition, à l'expérience qui précède. L'expérience elle-même excède évidemment ce que j'en ai retenu pour être noté. Disons que je n'ai fait que lire le scénario d'une méditation. Et que je prolongerai cette méditation tout au long de la composition du présent chapitre, sans m'astreindre à en reproduire les résultats (au moins dans les versions brève et mixte).

Plusieurs années, j'avais composé des poèmes dans un parfait anonymat, une solitude parfaite. L'idée de publication appartenait au futur ; un futur indistinct, légèrement utopique. Et voilà que l'objet-livre que je m'étais imaginé, croyant parfois l'atteindre, sûr de ne jamais le voir devenir réel à d'autres moments, m'accompagnait maintenant partout. Je subissais le contrecoup de la brusque irruption de mon livre dans un espace public. Il y avait eu pour moi un effet-publication, qui me laissait hésitant, incertain, presque désespéré. Tout en me débattant avec les redoutables problèmes que me posait l'inachèvement de mon grand 'EUH', et sa promotion au rang de péristyle du **Projet de Poésie**, je cherchais, d'une manière plus ou moins consciente, à me remettre dans un état de sérénité comparable à celui qui avait été le mien avant ma décision (à la fois heureuse et (finalement) dérangeante) d'envoyer mon manuscrit, inachevé, à Raymond Queneau.

Il me fallait, en vertu d'une sorte de brechtisme personnel, réinventer une *Verfremdung* poétique, une ostranienie stylistique ; il me fallait me retrouver, de nouveau, comme au moment où je m'étais plongé sans hésitation dans la composition, terriblement anachronique, de sonnets, dans une situation d'étrangeté face à la poésie contemporaine de langue française. Je cherchais, instinctivement, une voie : une forme manifestant des propriétés analogues à celle du sonnet. L'étrangeté qui m'avait été bénéficiaire dans le cas de la forme-sonnet provenait d'une distance à la fois spatiale et temporelle.

Les sonnets qui m'avaient le plus sûrement atteint, au point de me permettre de composer au-delà d'eux, venaient d'autres lieux (d'autres langues que la mienne) et d'autres temps (la poésie d'un passé lointain). Grâce à eux j'avais pu essayer de prendre une distance formelle avec le vers libre standard, le lieu par excellence de la poésie de mes contemporains, et avec la poésie qu'on disait engagée. Certes la distance (spatiale) n'était pas considérable : Italie, Espagne, Angleterre, Allemagne, ..., les 'anciens parapets' de l'Europe ; (un peu les USA).

La distance (temporelle) n'était pas immense non plus : à l'exception de Dante, Pétrarque, Shakespeare, Ronsard, ..., la plupart de mes modèles venaient d'un passé assez récent (le dix-neuvième siècle, pour ne pas le nommer). J'ajouterai que les sonnettistes que j'avais pris comme guides, dont

j'entendais les voix, telles des basses continues dans ma mémoire, pendant mes efforts à la composition, étaient pour la plupart des poètes de gloire certaine (pour les lecteurs de poésie au moins), et de ce fait, leur étrangeté, leur capacité à créer la distanciation, était malgré tout limitée. Si je formulais cette réflexion en des termes plus proches de ceux que je pourrais employer aujourd'hui, je dirais que, tout poème étant de 'maintenant', en me tournant pour m'en soutenir vers des poèmes que je pouvais découvrir sans la moindre recherche érudite, je ne reculais pas beaucoup dans le temps, et je limitais donc l'étrangeté au moment même où je m'efforçais de l'atteindre. Je devais impérativement sortir de cette contradiction.

§ 26 La quête de l'étrangeté que j'avais prise pour règle de conduite poétique avait un autre aspect encore,

La quête de l'étrangeté que j'avais prise pour règle de conduite poétique avait un autre aspect encore, peut-être plus essentiel : jusqu'au moment où j'avais décidé d'envoyer à Raymond Queneau mon manuscrit, j'avais travaillé d'une manière strictement privée. Non seulement je n'avais parlé à personne de mon **Projet**, à personne de la partie du **Projet** que je nommais **Projet de Poésie**, à personne de la nature de la construction en sonnets qui devait en constituer le commencement (et la nécessité du secret était devenue pour moi encore plus forte dès le moment où j'avais imaginé la solution architecturale double d'une partie de go faisant pendant (miroir) à une idée généralisante et multidimensionnelle de la forme-sonnet),

mais je prenais le plus grand soin de n'en laisser jamais rien échapper à l'extérieur : pour tous j'étais mathématicien, enseignant modeste de mathématique, préparant, modestement, une recherche de mathématique ; par ailleurs, de temps à autre, je composais de la poésie ; je ne m'en cachais pas vraiment ; mais cette activité seconde restait en fait inconnue de la plupart de mes amis et connaissances. Pendant plusieurs années, j'avais agi secrètement. Je m'étais rendu étranger au monde par la poésie. Je m'étais mis à habiter un monde possible de poésie, que je maintenais fermement séparé du monde réel par une paroi invisible et infranchissable.

Le monde ne m'avait pas offert les circonstances qui m'auraient permis d'éprouver moi-même la distance au sort commun qui avait été celle du 'résistant', qui avait été, et peut-être était toujours celle du 'révolutionnaire', deux figures admirables (à l'excès !) pour nombre de mes contemporains. Cette manière d'être 'dans le monde étranger', d'être un 'clandestin', m'était interdite par l'Histoire. (En plus, fils d'un résistant notoire, comment aurais-je pu ne pas sentir mon incapacité à l'imiter, à le copier ? Je ne dis pas que je n'ai jamais rêvé quelque destin semblable ; mais je n'ai pas été au-delà d'une rêverie sans conséquences.)

Être poète, engagé dans un projet entièrement secret de poésie, fut une manière d'être clandestin ; et cette manière de clandestinité, à la fois totalement inoffensive à l'égard du monde extérieur et entièrement dissimulée à son regard, m'avait donné la satisfaction intense (quoique dérisoire : je la savais dérisoire) d'appartenir moi aussi à une armée secrète, à une armée des ombres, avec cette particularité que, de cette armée, j'étais le seul soldat. Le clandestin politique (ou sexuel ; l'espion ; le voleur même) ne peut être clandestin entièrement seul (l'assassin non seulement le peut, mais doit l'être (s'il n'appartient pas à une bande) ; j'avais été aussi solitaire qu'un meurtrier ; 'découvert', je ne suis pas certain que j'aurais pu poursuivre). Moi, j'avais été clandestinement clandestin ; mon seul 'agent de liaison' : moi-même.

§ 27 Le salut m'est à nouveau venu de manière contingente

Le salut m'est à nouveau venu de manière contingente ; et de la même source que celle qui m'avait fait découvrir le deuxième mode (et peut-être le plus caractéristique) de composition de mon livre de sonnets : le « livre dont le titre est le signe d'appartenance en théorie des ensembles ». J'ai décrit, dans la branche quatre, les circonstances de ma décision de choisir une partie de go pour guide, et les conséquences qu'eut cette décision pour la détermination de l'état provisoirement ultime de mon manuscrit (qui devint, en fait, le livre publié). Je m'étais plongé avec délices et avidité dans la lecture des quelques numéros de la Go Review que mon maître Chevalley, dans son ardeur prosélytique, m'avait confiés pour renforcer mon intérêt, déjà visible, pour le jeu. Or, dans ces lectures, une chose me frappa : que les commentateurs, dans leurs développements, faisaient souvent référence à des poèmes.

Ces poèmes, dont la source ne m'apparaissait pas très claire, et qui servaient de soutien à la fois esthétique, éthique, et peut-être même religieux à des considérations strictement techniques n'avaient, dans l'anglais inimitable des rédacteurs de la Go Review, qu'un intérêt poétique extrêmement limité. Mais le fait même de cette intervention de la poésie dans un domaine à première vue fort peu accueillant au jeu de langue des poèmes attira mon attention. Je consultai le catalogue des imprimés de la Bibliothèque nationale et fit une première incursion, peureuse et prudente, dans le Japon médiéval. Pourquoi médiéval ? eh bien, parce que le sonnet étant une forme ancienne, d'origine médiévale, il m'apparut, dès que j'eus acquis une connaissance minimale de l'histoire de la poésie japonaise, qu'un certain parallélisme, à première vue du moins, pouvait être établi entre la forme-sonnet d'une part et une forme à la fois vénérable et énormément présente au Japon, que mes sources (fort élémentaires encore) nommaient 'tanka'. Je n'eus donc aucune espèce d'hésitation à me diriger, immédiatement, vers la poésie la plus

ancienne.

Avant le *haïku*, que j'avais connu (et oublié) pendant la guerre, à dix ans, au tout début de mon apprentissage de la poésie, grâce à Joe Bousquet, et continuant après l'apparition (tardive) de cette forme de poésie en dix-sept syllabes, il y avait eu le *tanka*, qui en offrait trente et une, en cinq vers. Il ne m'a pas fallu plus d'une après-midi de lecture, rapide, nerveuse, et superficielle, pour être, et de manière définitive, jusqu'à ce que mort s'ensuive, condamné au *tanka*. Je crois bien que la minimalité arithmétique de la forme, avant même que je ne commence même à en saisir la possible résonance dans ma mémoire, audition et vision de poésie, est le trait qui, le premier, m'a obligé à persévérer dans son exploration.

Les premières traductions françaises que je me mis à lire, qui datent du dix-neuvième siècle, me semblèrent de manière très évidente inadéquates, bavardes, explicatives, paraphrastiques, encombrées d'une émotion toute parnassienne (au mauvais sens du mot). Car la formule métrique du *tanka*, 5+7+5+7+7, cette disposition d'un nombre premier de syllabes (le vers était syllabique) en un nombre premier de vers, chacun comportant un nombre premier de positions métriques (syllabes, plus ou moins), avec une division interne à la fois vraisemblable (montrée par l'existence même du *haïku*, forme-enfant, qui reproduisait un premier segment (de trois vers, en dix-sept syllabes (ces deux nombres, trois et dix-sept, tous deux premiers)), en trois plus deux vers (3 et 2 sont premiers), avait de quoi fasciner ; me fascina.

§ 28 j'étais devant cette forme de poésie dans l'ignorance ; j'abordais un territoire poétique totalement inconnu

En plus, je n'en avais rien connu ; j'étais devant cette forme de poésie dans l'ignorance ; j'abordais un territoire poétique totalement inconnu de moi. Je découvrais. Je commençais. Ce que j'aime le mieux c'est le commencement. Ce territoire de poésie paraissait immense ; il était immense. Bien sûr ; ne connaissant pas la langue, l'histoire, n'envisageant pas de passer les années nombreuses indispensables à l'acquisition d'une compréhension réelle de ce monde et, dans ce monde, du sous-monde de la poésie, j'étais voué à demeurer dans l'ignorance, dans le vague, dans l'incompréhension. Cela ne m'a pas arrêté un moment.

Au début, j'ai de la curiosité ; seulement ; une simple curiosité née du go. Je trempe le bout d'un doigt dans l'histoire du Japon ; de sa poésie. On ne peut pas ne pas rencontrer le *tanka*. Cela est patent. Mais il y a aussi le *haïku*. Pourquoi choisir le *tanka* plutôt que le *haïku* ?

Première raison : le Japon est très loin ; mais le *tanka* est bien plus loin dans le temps que le *haïku* ; c'est comme ça ; et j'en suis fort aise. J'ai besoin

d'être loin. Peut-être parce que si plus loin, ou pour toute autre raison contingente, le *tanka*, en France, en anglo-saxonnisme, en Europe, je le vois vite, est resté beaucoup mieux caché que le *haïku*. Il s'ensuit qu'il est moins marqué de 'japonaiserie'.

Cependant là n'est pas la raison principale. Ce qui fait réellement 'tilt' dans mon crâne encombré de poèmes de toutes sortes, ce qui m'accroche-cœur, me laisse 'hooked' au hameçon des trente et une syllabes, est autre chose : je rencontre, dans la vieillerie poétique japonaise et j'identifie, même à travers les traductions pompeuses et paraphrasantes que m'imposent les premières nipponeries occidentales qui s'offrent à mon regard pas du tout ébloui, un 'sentiment de la nature spontané'. Je le reconnais. Il est là. Pénétré depuis l'enfance de paysage méditerranéen, et pas trop urbain par ailleurs, je sais bien que les images que je recueille comme de l'or, anachroniques et anaspatiales, en tamisant la boue des traductions académiques, sont marquées de nostalgie. Qui n'est pas d'ailleurs seulement celle de la Provence, ou des charmes abandonnés depuis mes douze ans du département de l'Aude : le climat du Japon de l'époque Heiô n'est pas celui des Corbières. Je transporte en Orient extrême mon exotisme d'enfance : l'Angleterre.

Les traductions que je rencontrai d'abord auraient dû me décourager de continuer à chercher à connaître cette tradition poétique. Il y a dans l'immense majorité des versions en langues occidentales d'ancienne poésie japonaise publiées depuis la fin du dix-neuvième siècle (et jusqu'à aujourd'hui ; pour la poésie chinoise comme pour la poésie japonaise : deux bons exemples, contemporains : pour le chinois, les chinoiseries de François Cheng ; pour le japonais, les japonaiseries de Maurice Cuyaud) une telle application acharnée et sûre d'elle-même à la vieillerie poétique que je me demande encore comment j'ai pu passer outre et imaginer qu'il se trouvait dans les originaux autre chose que du style sous-parnassien, quelque chose qui méritait un effort d'extraction.

Ce qui m'apparaît le plus vraisemblable aujourd'hui c'est que j'ai persévéré pour des raisons formelles. La minimalité concentrée du *tanka* semblait un défi : comment peut-on, pendant des siècles, se restreindre d'une manière si absolue et parvenir à établir une tradition poétique digne de ce nom ?

Or, c'était le cas. A moins de supposer les Japonais incapables de poésie. Je n'envisageai pas cette hypothèse.

Chaque *tanka* semblait un événement de poésie autonome, dense, fermé-compact ; un atome de poésie ; une pierre poétique. Il ne me semblait pas non plus divisible. (Du moins de façon constitutive. Il est clair que les trois premiers vers y constituent une unité formelle identifiable, souvent séparée du couple final 7+7 par une coupe syntaxique, sémantique, rhétorique, rythmique, qui a fini, après des siècles et un long détour par la poésie 'enchaînée' du *renga*, à en autoriser le détachement pour la naissance de la forme nouvelle du *haïku* (qui garde la trace de son origine en étant, elle, forme

ouverte), mais les vers premiers d'un *tanka* n'ont aucune vocation à l'indépendance). De plus, tout *tanka*, même inséré dans une séquence de poèmes de même forme, doit pouvoir être présenté seul. Il n'a en principe besoin ni d'un prédécesseur ni d'un successeur pour être compris.

L'identification de ces caractères et leur pleine compréhension me prirent un peu de temps. Mais je leur trouvai pas mal d'attraits.

Si je néglige provisoirement une différence importante (la quantité de syllabes), la forme-tanka et la forme-sonnet sont parentes ; elles ont les deux traits que je viens de dire en commun :

– Un sonnet, en effet, est également un poème autonome, dense, fermé-compact, qui doit pouvoir se passer aussi bien d'antécédents que de prolongements.

– D'autre part les constituants strophiques hiérarchisés du sonnet (dans sa version standard ((4+4) + (3+3))) ne mettent pas en cause son indivisibilité naturelle : un quatrain de sonnet ne devrait pas pouvoir en être extrait, et tenir tout seul.

Tanka et sonnet, donc, sont, comme les lettres de l'alphabet, des impartibles. Je notai aussitôt deux autres ressemblances encore : dans l'histoire du *tanka* comme dans celle du sonnet, énorme quantité d'exemples. Et sur une très longue durée. En résumé, comme la forme-sonnet, la forme-tanka était compacte, non divisible, autonome, durable et proliférante. Enfin, elle présentait tous ces caractères (qui sont pour moi des qualités) de manière plus pure encore que la forme-sonnet. Restait à l'investir de quelque émotion poétique.

La nature de l'émotion poétique qui s'associe inévitablement à toute forme étudiée et pratiquée plus qu'à l'occasion finit par devenir un ingrédient essentiel de sa définition. Dans le cas de la forme-sonnet l'ingrédient émotif (que je n'ai vraiment identifié que plus tard) peut être nommé : amour de la langue. Après quelques explorations balbutiantes entre les variables versions françaises, anglaises (parfois même allemandes, italiennes ou espagnoles) de *tanka* 'archaïques' et 'classiques' (entre le 8^e et le 14^e siècle) je finis par être saisi et envahi d'une émotion poétique particulière à la forme (à l'effet de la forme sur moi). Et je n'eus aucun mal à lui associer une expression, que tous les commentaires mettaient en évidence dans l'art médiéval du *tanka* : **mono no aware** (transcription en 'romaji' d'idéogrammes interprétés le plus souvent en 'sentiment des choses'). Le '*mono no aware*' devint alors son ingrédient caractéristique.

Ce n'est pas tout. Dans le cas du sonnet, tenant compte du fait que le modèle universel de sa forme se trouve dans le *canzoniere* de Pétrarque d'une part, d'autre part que la forme-sonnet 'provient' (en un sens que je ne suis parvenu à préciser que quelque temps après ; mais le fait m'avait semblé tout de suite évident, dès que j'avais mis les yeux sur les vers de Bernart de Ventadour ou Arnaut Daniel) de la forme par excellence de la poésie des Troubadours, la *canso*, l'amour de la langue n'y est pas séparable de l'amour,

au sens habituel, qui d'ailleurs est une découverte ou une 'invention' de la poésie provençale. Je n'eus alors aucune hésitation à interpréter, moi, le *mono no aware* en amour de la nature. Tout amour, amour humain, d'un être de chair pour un autre est, en un sens, *amors de lonh*, 'amour de loin'. Or, du *mono no aware* je lisais, entre autres, cet essai de définition : « *mono no aware* est l'esprit du *aware* (émotion nostalgique) découvert dans les *mono* (choses, objets). C'est un 'monde qui pourrait exister' (*arubeki sekai*) aperçu dans les objets tels qu'ils sont. On pourrait dire aussi que c'est le monde de sentiments né de l'harmonie existante entre l'esprit et la forme des choses ».

Dans mon esprit, à la lecture des poèmes, et en tenant compte de mon état propre de Parisien involontaire exilé depuis le milieu de l'enfance du paysage méditerranéen, les *mono* en question dans les *tanka*, vus comme des expressions du *mono no aware*, étaient des objets du monde naturel, lointains dans l'espace (le Japon) ou éloignés de moi par séparation (l'Aude, la Provence). L'amour de la nature, l'émotion-signature de la forme-tanka était un *aware*, une émotion gonflée de nostalgie, le sentiment de l'inaccessibilité d'un monde naturel, d'un monde qui 'avait pu exister', ailleurs et en d'autres temps. Cette interprétation spontanée, irréfléchie et largement irresponsable a dominé toutes mes lectures ; et, après quelque temps, a décidé largement du choix des emprunts que j'ai faits à cette tradition pour en bâtir un livre de mes propres poèmes. D'où son titre.

On pourrait me dire (Claude Roy le fit aussitôt, dès que je lui présentai le manuscrit de mon livre) que j'aurais pu trouver l'équivalent de ma recherche d'une forme adéquate à la saisie du 'monde naturel' ailleurs qu'en le Japon médiéval ; en Chine, par exemple. C'est vrai sans doute ; peut-être. Mais je n'ai pas été tenté. La raison principale fut que l'immensité de la tradition chinoise m'effrayait. Elle était trop, beaucoup trop ancienne pour moi. La poésie du *Manyôshû* ou du *Kokinshû* n'était pas beaucoup plus éloignée dans le temps que celle, occitane, de Guillaume IX ou que celle, italienne, du *dolce stil novo*. Comme j'avais également quelque difficulté à me passionner pour la poésie gréco-latine, je décidai que le Japon était à la Chine comme la Provence et la Sicile du 13^e siècle (terre de naissance de la forme-sonnet) à la Grèce et à Rome respectivement. (Je dois avouer que je ne suis jamais parvenu à convaincre Claude du caractère éminemment raisonnable de mon point de vue.)

§ 29 Je n'ai pas eu besoin de franchir en vrai les milliers de kilomètres de Paris à Kyoto pour rejoindre le Japon de l'an mille.

Je n'ai pas eu besoin de franchir en vrai les milliers de kilomètres de Paris à Kyoto pour rejoindre le Japon de l'an mille. Le département de la

Bibliothèque nationale dit ‘des imprimés orientaux’ s’offrait à ma curiosité ; il fallait simplement ajouter sur ma carte, qui me permettait déjà l’accès aux salles courantes (périodiques, imprimés, *mss* (manuscrits), et *mus* (musique)), l’autorisation des augustes autorités bibliothécaires. Je l’obtins.

Après avoir travaillé quelque temps de la journée aux imprimés ou aux périodiques comme j’en avais pris l’habitude, je sortais dans la cour, la traversais en biais sur la gauche et poussais, avec le sentiment délicieux d’un exotisme irréductible la porte du département des imprimés orientaux.

Mon isolement y était merveilleux ; aucun des lecteurs ordinaires de la salle ordinaire ne venait là ; je n’y rencontrais pas, par exemple, Paul Bénichou, alors mon beau-père, fidèle à la place 115, qui lui était tacitement réservée (alors qu’on ne réservait, alors, aucune place (ce n’était pas vraiment un passe-droit ; car, éminent professeur de l’éminente université de Harvard, il aurait eu droit, comme d’autres éminents professeurs, et les académiciens par exemple, au privilège d’une place à ‘l’Hémicycle’, derrière le bureau de la salle, surélevée mais dissimulée à la vue, séparée du troupeau des lecteurs ordinaires ; mais il ne le voulait pas, à la fois par conviction républicaine ; et par habitude : le 115 était sa place)); je n’y rencontrais pas mon ami Alain Guérin, dépouillant d’énormes volumes de l’histoire contemporaine de l’espionnage. Aucun visage ne m’y était familier.

Il s’ensuit que nul ne pouvait savoir, ni me demander quel était le sens de mes lectures, quel était mon but en me plongeant dans ces textes venus d’un pays lointain et d’une époque lointaine. La dissimulation absolue dans le domaine de mon activité, non professionnelle, de poésie (dont je ressentais la nécessité, comme condition de tout accomplissement), était en cet endroit un but facile à atteindre. C’était le lieu idéal.

Levant les yeux depuis une page du *Manyôshû*, dans la monumentale édition des années vingt, les caractères antiques illisibles devant moi, mais si beaux, marmonnant intérieurement la transcription en caractères latins (en ‘romaji’) qui accompagnait les idéogrammes (prononçant à ma manière, inspirée des indications d’Arthur Waley, évidemment ridicule, à la fois pour des oreilles japonaises, bien sûr, mais pour des oreilles occidentales ignorant la langue), me pénétrant du sens des mots, des commentaires, copiant, établissant des comparaisons avec les poèmes que j’avais déjà lus ainsi, j’étais saisi sans cesse de la même émotion nostalgique. Je voyais, par exemple, je voyais, se superposant à ces mots, en même temps qu’un mont Fuji de carte postale, un pic des Pyrénées, un mont Canigou de souvenir (au nom pas encore devenu canin), quand le vent ‘marin’ permet d’en apercevoir, depuis le Minervois, les neiges ; je voyais, en même temps qu’un ‘pin’ de poème japonais, un pin méditerranéen ; en lieu et place des ‘ume no hana’, les fleurs de cerisier omniprésentes dans les *tanka*, les floraisons des amandiers au-dessus du bassin-piscine de la Tuilerie (lieu de mes vacances, à quelques kilomètres de Carcassonne). J’entendais les cigales toulonnaises ; et les rouges-gorges au lieu des ‘uguisu’ ; et les grillons des nuits d’été sous le

délicieux vocable ‘kirigirisu’. Je m’habituais en même temps à la disposition des syllabes des poèmes, à la forme particulière de leur averse verticale en traits inégaux dans les versions originales, à la particulière oscillation de leurs longueurs impaires, au jeu du 5 et du 7.

§ 30 Autant que la brièveté stupéfiante de la forme, l’assimilation du ‘mono no aware’ nippon à mon ‘sentiment de la nature’

Autant que la brièveté stupéfiante de la forme, l’assimilation du ‘mono no aware’ nippon à mon ‘sentiment de la nature’ d’ex-enfant carcassonnais exilé en région parisienne s’est trouvée grandement facilitée par le fait que les poètes de l’époque Heian employaient, pour emplir leurs poignées de syllabes, une quantité très restreinte de mots (dans la première anthologie impériale, le *Kokinshû*, pierre de touche de toute la poésie traditionnelle, on ne trouve guère plus de quatre cents mots distincts. Racine, référence obligée de nos professeurs de lycée, autrefois, pour la pauvreté du vocabulaire est largement dépassé dans la voie de l’économie lexicale). Ces mots manquent, forcément, de précision concrète. Les traductions ne leur en ajoutent pas. Lisant ceci : « le vert du pin / toujours vert / quand vient le printemps / est vert / un peu plus // » je savais bien qu’un tel poème, de ‘minamoto no muneyuki no ason’, poème ‘composé à un concours organisé par l’impératrice de l’ère Kamyô’, évoquait des arbres que je ne connaissais pas, dans un système de références poétiques et autres qui m’échappait à peu près entièrement ; mais la chose-pin qui m’était ainsi offerte, avec son vert accentué au printemps, mêlé de son vert sombre de l’hiver, je l’avais en tête, sous mille nuances, en mille images, de moments de marches et de jeux et de mille journées. J’en possédais la syllabe française, et la forme méditerranéenne, avec le goût âcre qui l’accompagne et la piquûre des pointes de ses aiguilles sur la peau nue des jambes, la plante des pieds nus sur les sentiers de la garrigue minervoise.

Une extrême précision et invention dans le maniement des descriptions d’images de choses naturelles, telles qu’on les trouve dans les journaux et poèmes de Gerard Manley Hopkins, par exemple, me fascine, m’enthousiasme. Mais des mots de grande généralité et abstraction comme ‘arbre’ et ‘jour’ et ‘silence’ et ‘temps’ dont il est de bon ton de moquer l’abus dans la poésie de certains poètes contemporains de langue française sont parfaitement capables de créer chez un lecteur des scènes d’une richesse comparable, plus personnelles, plus privées encore que les autres, et qui ne produisent pas moins l’effet majeur de poésie. Orienté par mes lectures, j’ai choisi, comme tout le monde, de commencer par essayer de me familiariser avec le monde possible de langue de la forme-tanka par le *Kokinshû*. Il y avait, même en ces temps maintenant lointains, de nombreuses traductions de

vers par vers, mais l'ordre des vers n'est pas le même. Je marque la correspondance en imposant au vers de poésie en langue française de commencer au même endroit de la ligne que le vers japonais dont il provient. Le texte *romaji* dans la disposition choisie joue le rôle d'un accompagnement 'musical' visuel **.

Pour la mise en ordre je m'inspirai d'une mise en parallèle de la tradition du *tanka* avec celle du sonnet. Dans le cas du sonnet, je distinguai trois moments : un moment de préfiguration, celui qui englobe la totalité de la tradition des Troubadours condensée dans les grands manuscrits de sa récapitulation-préservation ; un deuxième moment, moment de l'installation et de la présentation avec l'invention de la forme par les Siciliens amis et disciples de Giacomo da Lentini, il Notaro (comme dit Dante), au début du treizième siècle et le *dolce stil novo* (principalement, et bien plus que Dante, Guido Cavalcanti) ; le moment du déploiement enfin qui était celui du *Rerum Vulgarum Fragmenta* (ou *Canzoniere*) de Pétrarque. Je leur fis correspondre (sans me préoccuper le moins du monde de vraisemblance, ne cherchant qu'un dispositif me permettant de construire comme je le désirais) : pour moment de la préfiguration, récapitulation, et préservation, le *Manyôshû* ; pour celui de l'installation-présentation, le *Kokinshû* (et les dix anthologies qui le suivent) ; pour celui du déploiement, le *Shinkokinshû*. Les différences sont énormes, mais je ne m'attachai qu'à certains traits de ma comparaison que j'estimai utiles pour mon travail. Je ne vais en aborder, brièvement, qu'un seul (j'allais écrire 'mixtement', afin de réserver 'brièvement' pour la version brève ; et 'longuement' pour la version longue ; mais le sens de cet adverbe néologique ne serait pas très clair pour le lecteur). Il concerne le *Shinkokinshû*.

§ 31 Le *Shinkokinshû*, SKKS ('nouveau *kokinshû*') est un cas unique dans l'histoire de la poésie.

C'est une anthologie de poèmes, certes, mais c'est aussi un poème unique. La construction n'en est nullement apparente. Les différentes unités dont il se compose ne sont pas mises en évidence (plus exactement, celles qui apparaissent, les *tanka* individuels, leur groupement en livres, parallèle à celui du *Kokinshû*, sont celles qui le constituent en anthologie, pas en poème). Elles le sont même si peu, que la conscience de leur existence s'est perdue pendant des siècles (la quasi-disparition de la poésie de cour au XV^e siècle, l'attention donné par les critiques et spécialistes modernes aux œuvres de poètes individuellement représentés, en ont certainement facilité l'oubli).

Le SKKS se compose d'unités de différents niveaux. (Quand je dis 'se compose', je donne une apparence d'objectivité impériale et de réflexion personnelle longuement mûrie à une affirmation

a) que j'emprunte au professeur Jin'ichi Konichi qui a fourni l'essentiel du travail ;

b) que j'interprète à ma manière (que j'ai interprétée pour mes petites affaires propres voici trente ans, en fait) afin d'en déduire un système généralisable de composition poétique. (J'en ai fait un usage modéré et assez élémentaire dans mon premier livre publié (on peut le voir) et j'eus alors l'intention de m'en servir encore, et beaucoup plus largement)).

La plus petite unité isolable, non fragmentable, est le *tanka* (qui joue, dans le poème qu'est le **SKKS**, le même rôle que le vers dans la poésie versifiée), la plus grande est le livre (ils sont vingt, comme dans toute anthologie impériale qui se respecte, c'est à dire affiche son respect pour la première de la famille, le *Kokinshû*, le **KKS** : les livres 1 et 2 sont les livres du printemps, le livre 3 est celui de l'été, le livre 7 assemble les 'félicitations', les livres 11 à 15 sont d'amour, etc.). L'unité première des niveaux intermédiaires est la séquence, une suite de *tanka* d'un même livre, ou de plusieurs livres successifs, formant un tout. Une séquence est elle-même élément d'une unité de niveau supérieur, la suite. Par exemple, les deux livres printaniers du **SKKS** forment une suite composée de trois séquences, dont chacune possède un principe de cohésion sémantique, une ou plusieurs images clés : *kasumi* (brume printanière) et *ume no hana* (fleur de prunier), pour la première – *uguisu* (rossignol) pour la seconde – *sakura* (cerisier) pour la dernière. Les séquences et les suites sont définies comme unités de poésie par le choix de deux principes d'organisation : une progression qui gouverne l'assemblage des unités constitutives, et des techniques d'association qui établissent des liaisons multiples d'unité à unité. Association et progression sont les équivalents formels, syntaxiques et sémantiques, des images clés.

Les trente-trois poèmes du livre I du **SKKS** constituent une séquence, dont l'image clé est la brume (*kasumi*), dont le sens est 'commencement du printemps'. La progression de la séquence exprime la transition de l'hiver au printemps d'une manière qui est en harmonie avec le déroulement physique de la saison et avec le déroulement des cérémonies et fêtes rituelles du printemps. Mais il ne s'agit nullement de réciter l'histoire du printemps, de mimer une description objective du temps de février ou mars 1206 dans la capitale. La séquence se compose de poèmes dont chacun a sa signification et sa valeur propre indépendamment de son appartenance au **SKKS**. La progression est indiquée par allusion, par un jeu oblique sur quelques images centrales figurant dans tous ou quelques poèmes, souvent cachées (par des jeux de mots même parfois), par leur présence, leur apparition, leur disparition d'un poème à l'autre. La progression (autre exemple) de l'ensemble des séquences et suites constituant les livres 'amoureux' du **SKKS** est celle qui mime le déroulement d'une intrigue typique de la société de l'époque Heian, depuis 'l'amour avant la vue' (*amors de lonh* à la japonaise, né d'un récit, de l'écriture surprise d'une lettre) jusqu'à l'abandon et douleur de la femme, ses reproches, chaque séquence étant centrée sur une des étapes formalisées de la

passion. Il y a au sein de certaines suites des stratégies de progression plus complexes : une séquence du livre X, composé de poèmes de voyage, constitue non seulement un voyage au sens habituel du terme mais aussi un voyage dans l'histoire de la poésie japonaise depuis un texte archaïque attribué à l'impératrice Gemmo (septième siècle) jusqu'aux contemporains des compilateurs du **SKKS**.

Chaque unité élémentaire d'une séquence (un *tanka* considéré comme objet formel) est liée à la suivante dans la chaîne dont elle est un maillon par l'un ou plusieurs des procédés d'association qui constituent la syntaxe du texte, les stratégies de progression assurant la cohérence sémantique. Certains de ces procédés sont présents dans presque toutes les poésies du monde : parallélismes phonétiques ou syntaxiques, répétition de mots, d'images... Mais il en est de plus spécifiques (titulaires d'une désignation propre qui les nipponise (ils ne sont pas, en fait inconnus des poésies en d'autres langues)):

- associations par 'catégories de phénomènes': un *tanka* contient le mot *asagiri* (brouillard matinal d'automne), son successeur immédiat dans la séquence dont il fait partie le mot *keburī* (fumée). L'association que ces mots réalisent entre les deux *tanka* tient compte d'un découpage conventionnel du vocabulaire qui les classe (aux fins de poésie) dans une même 'catégorie' de phénomènes. Ici les *sobikimono* (choses qui montent). La brume et la fumée grimpent dans les airs pour s'y dissiper ;

- l'engo : un mot possède une association établie par la tradition poétique. *Akigiri* (brouillard d'automne) est lié par engo aux trois verbes s'élever, se dissiper, s'étendre ;

- le kake kotoba est le 'mot pivot', une série de syllabes ayant deux significations ou plus selon la manière dont on les découpe. C'est une version noble du calembour (l'usage du jeu de mots à des fins poétiques est grandement facilité par le fait que la langue a peu de syllabes, donc un nombre considérable d'homophones (que les idéogrammes distinguent mais pas l'écriture syllabique des *hiragana*) ainsi que par le champ sémantique, souvent fort vaste, de nombreux mots (*hi* est à la fois jour, soleil, feu ; *iro* forme, couleur et figure));

- les makura-kotoba ou 'mots-oreillers', épithètes conventionnelles d'un mot, formant souvent un vers de cinq syllabes (phénomène qui facilite leur emploi, puisqu'ils fournissent ainsi d'un coup un vers entier d'un *tanka* : grande économie d'efforts pour un poète, pensera-t-on. Erreur profonde ! Il est bien plus dur de placer un vers dérobé de manière convenable que d'en inventer un pour l'occasion. C'est ce que ne comprend pas l'idée moderne, et bouvard-pécuchetement reçue, qui frappe d'interdit la non-originalité) : *shirotae no* (de chanvre blanc) est le makura-kotoba habituel de *sode* (manches), *ashibiki* (qui fatigue les pieds), de *yama* (montagne (on ne rit pas !)). Le makura-kotoba cousin du 'aux doigts de rose' (un *makura-kotoba* homérique d'aurore), qui fonctionne dans la poésie de l'époque du **SKKS** comme un archaïsme voulu, sert de lien associatif entre deux *tanka* : dans le

premier il a perdu toute valeur autre que sonore, mais dans le second il retrouve son sens étymologique réel ou supposé, point de départ d'une image nouvelle.

Une stratégie d'association extrêmement suggestive d'un réemploi (et j'en fais un usage (qu'on pourrait qualifier d'obsessionnel) dans la prose présente) consiste en un lancer de fils (de l'un ou l'autre des types précédents) de *tanka* à *tanka*, en plusieurs poèmes d'une même séquence. On découvre ainsi (ce n'est pas moi, mais le professeur Konichi) que les *tanka* 10 à 15 du livre I du **SKKS** font écho sujet à sujet et presque image à image aux poèmes 17 à 22 du livre premier du **KKS** (écho parfaitement saisissable pour un lecteur ou un auditoire de l'époque). Nommons cela association par réminiscence.

Le **SKKS**, c'est sa fonction première, est une anthologie. On imagine qu'il contient donc, en principe, le meilleur de la poésie japonaise jusqu'à son moment, au jugement de ses compilateurs. On connaît assez bien leurs goûts, les goûts du temps, par d'autres anthologies, des choix personnels des poètes des mêmes années, par des écrits critiques, des journaux intimes, les décisions commentées des concours de poésie. Or, surprise (pour le professeur Konichi et, partant, pour moi, qui adopte son point de vue et lui fait, comme Earl Miner et Robert Brower, éminents historiens de la poésie de cour japonaise, entièrement confiance), on ne peut manquer d'être frappé par la présence d'un nombre considérable de poèmes qui devaient apparaître alors comme de qualité moyenne, ou même franchement médiocre ; on pourrait penser que c'est là une conséquence (fâcheuse) des exigences formelles draconiennes que s'étaient imposées les auteurs. Il n'en est rien ; des poèmes de haut niveau auraient très bien pu remplacer ces textes sans nuire à l'harmonie de la progression et à la densité des associations. C'est de propos délibéré que le 'poète' du **SKKS** a sacrifié des centaines de poèmes estimables pour introduire dans son œuvre des moments morts, comme des syllabes muettes ***. Un traité de poétique fournit l'explication. Son auteur (l'ex-empereur Go-Toba) reproche au poète Yoshitsune de n'avoir pas, dans une séquence poétique de cent poèmes (forme traditionnelle), introduit suffisamment de *ji no uta* (poèmes de la trame) et trop de *mon no uta* (poèmes du dessin). La distinction entre le *ji* et le *mon*, et la consigne de veiller à une alternance réglée des deux espèces de poèmes dans une séquence donnée, s'ajoutant aux stratégies d'association et de progression pour en établir la structure rythmique, fournit le troisième principe d'élaboration du **SKKS**, le jeu de la trame et du dessin.

Tels sont, sévèrement simplifiés, les ingrédients de la forme poétique, forme-**SKKS**, inventée à l'occasion de la fabrication de la huitième anthologie impériale, dans les premières années du treizième siècle.

§ 32 Mon livre de voleur, achevé, selon l'indication

qui apparaît à la dernière page de l'impression,

Mon livre de voleur, achevé, selon l'indication qui apparaît à la dernière page de l'impression, le 10 avril 1969, et publié l'année suivante, s'intitule

Mono no aware

Le Sentiment des Choses

CENT QUARANTE-TROIS POÈMES EMPRUNTÉS AU JAPONAIS

C'est mon deuxième livre. Comme au premier (de la confection duquel j'ai parlé dans la branche 4) je lui assigne une place dans mon **Projet de poésie**. Comme le premier (ainsi que je l'explique dans le chapitre 2 de la branche que vous lisez), je le considère (du point de vue général de mon **Projet**) comme inachevé. Mais d'une manière différente. Son inachèvement propre n'est pas le résultat de l'omission, dans le livre, de poèmes qui auraient été composés, qui auraient figuré dans son manuscrit et qui, volontairement, en auraient été enlevés au moment de la mise en fabrication. Il n'est pas fini en ce sens qu'il ne doit être qu'une partie d'un livre plus vaste, beaucoup plus vaste, en trois parties, et n'en constituer que la partie seconde.

Pour concevoir les parties 1 et 3 de ce plus grand livre, lui-même morceau du **Projet de poésie**, j'ai recours à l'hypothèse des trois moments dite plus haut : un moment-prélude, moment des débuts de la forme, représenté, dans le cas de la poésie japonaise par le *Manyôshû* ; un moment 'classique', celui du *Kokinshû*, le **KKS** ; et un moment final, le moment du **SKKS**.

Mon 'Mono no aware' sera mon **KKS** à moi. Reste à penser ce que seront mon *Manyôshû* et mon **SKKS** personnels. Je n'ai pas, à vrai dire, l'intention de poursuivre ma carrière de voleur de talent japonais ancien. Mon 'sentiment des choses' ne s'est pas émoussé, au contraire, dirais-je ; mais je ne veux plus en limiter l'expression poétique à des visites au Japon de l'ère Heian. Et ce serait trop long. Pour une fois (une fois n'est pas coutume) je pense à faire 'court'. Une brièveté toute relative, comme vous allez le constater.

Pour définir (à mon usage) et situer dans le temps de la poésie le moment du *Kokinshû*, j'ai pensé à un parallèle entre forme-tanka et forme-sonnet. Le 'manyôshû' du sonnet, c'est l'œuvre des Troubadours, dans la forme-canso, dont la forme-sonnet émerge, en Sicile. Ce qui joue le rôle du *Shinkokinshû*, c'est le *Rerum Vulgarum Fragmenta*, le *Canzoniere* de Pétrarque, si je l'envisage comme anthologie personnelle, avec stratégies de progression et d'association et, pourquoi pas, un jeu de 'ji' et de 'mon', de trame et de dessin. Le 'kokinshû' du sonnet, je le place en Italie, chez les 'stilnovistes'.

Le truc virtuel que j'ai appelé **EUH** au chapitre précédent, je vais lui

attribuer, dans mon **Projet de poésie**, la place d'un deuxième moment d'appropriation de la forme-sonnet. Je le mets donc en parallèle avec mon second livre.

Je résume. Je pense à deux lignes formelles parallèles, de compositions, chacune commandée par une forme : forme-sonnet pour la première ligne, forme-tanka pour la seconde. Dans chaque ligne, trois moments :

<u>forme-sonnet</u> :	M1	M2	M3
<u>forme-tanka</u> :	M'1	M'2	M'3

M2 est exprimé par la composition que j'ai nommée **EUH**, dont le 'livre dont le titre est le signe d'appartenance en théorie des ensembles' est une partie :

EUH = Comp (M2) (comp est mis pour 'composition').

M'2 est exprimé par la composition que j'ai nommée **Mono no aware** (je grassifie typographiquement pour distinguer le titre du livre du nom du style) :

Mono no aware = Comp (M'2).

Il reste à concevoir les compositions associées aux moments encore non exprimés, compte tenu de l'interprétation que je leur ai donnés dans l'histoire de chaque forme.

Je vais 'faire court'. Je pose pour commencer :

Comp (M1) = Comp (M'1).

Et que sera-t-elle ? Une anthologie de la forme-canso des Troubadours, mère de la forme-sonnet. Voilà pour l'expression, dans le **Projet de poésie**, du premier **moment**.

Il y a de la conséquence. Une *canso* n'est pas un sonnet, encore moins est-elle un *tanka*. Je ne peux pas conserver aux deux 'lignes de composition' leur désignation initiale. Je généralise hardiment. Je ne considère plus qu'une seule ligne, éventuellement, et même nécessairement bifurquante : la ligne de ce que je nomme forme-poésie.

Rien que de très normal, après tout : le **Projet de poésie** doit s'occuper de la forme-poésie.

Je reviens à mes **moments** qui sont maintenant des moments de la forme-poésie. (Je ne me limiterai pas à trois, mais ils suffisent à ce stade.) Que seront **M3** et **M'3** ?

Ce n'est pas pour rien que le professeur Konichi a travaillé à me révéler les merveilles du **SKKS**. Je vais faire mon **SKKS** à moi : une composition poétique, anthologie personnelle comme l'œuvre de Pétrarque (je fais tout tout seul), construite selon le même triplet de principes : association, progression, jeu du *ji* et du *mon* (trame et dessin). Ce sera une sorte d'anthologie de la forme-poésie ; et je pose, simplifiant le troisième comme le premier **moment** :

Comp (M3) = Comp (M'3).

(Je réserve à un chapitre ultérieur le nom de cette composition, et la manière dont je prévois sa constitution ****.) (Attention, je ne dis pas que ce sera dans la version que vous lisez, qui n'est que la version mixte. Il faudra peut-être aller fouiller dans la version longue) (dans la version brève, peut-être même. La version brève n'est pas toujours un simple résumé des deux autres versions. Ce serait trop facile : Denis Roche n'aurait qu'à publier la version brève, et mon éditeur serait satisfait : il y aurait de l'économie ; et personne n'aurait besoin d'avoir une légère envie de se procurer les autres versions.)

On est au début de l'année 1970. Je vais partir aux USA. Il est quatre heures du matin. J'ai bien travaillé. Je vais me recoucher.

INCISES DU CHAPITRE 4

142 une kyrielle d'images suscitée par le fonctionnement rapide et automatique du souvenir, mais ralentie par la mise en langue notée *

Afin de vous faire regretter ce dont le diktat de mon éditeur vous a privé (ou au contraire vous permettre de vous réjouir du fait que sa sagesse vous a épargné une expérience pénible), je vous offre ici quelque bout de version longue (normalisé quant à sa présentation, c'est-à-dire sans surcharge de balises numériques, sans couleurs (autres que dites), sans superpositions de décrochements parenthétiques et sans savant dégradé de tailles de corps typographiques).

Reprenons les dix premiers fragments de la kyrielle :

une pierre. une pierre lourde. une pierre à demi enfouie épaisse. une pierre et un nuage. un nuage chose. choses-nuage. nuages. lune de loin. de lonh. lune.

Chacun d'eux est parenthésé et reparenthésé (jusqu'à la profondeur 6) : d'une première parenthèse, rouge, où s'ouvre une deuxième parenthèse, bleue, contenant une parenthèse verte, qui contient une violette, qui contient une marron, qui enfin contient une grise, après laquelle toutes se ferment. On notera cela simplement par une succession de flèches (qui indiquent

seulement la relation de dépendance des segments successifs). Ainsi, le premier fragment, ‘une pierre’ se déploie comme suit :

1 une pierre → une moitié de pierre en surface → surface lisse, veines ocre → lacis de veines d’un dépôt minéral → enchevêtrements capillaires minéraux → traces capillaires visibles en transparence → dans une surface de pierre transparente translucide

2 une pierre lourde → lourd miracle lithique → tombée de l’âge des miracles → dans un sol ordinaire → le partageant avec l’herbe → les racines → les coquilles d’escargot après la visite d’une pluie

3 une pierre à demi enfouie épaisse → enfouie jamais remuée → jamais muée → en galets arrondis → en disques plats → à ricocher sur l’eau → plats, plate, de lac, de rivière

4 une pierre et un nuage → forme inquiète → de durée incertaine → hésitant à se dissoudre → s’éparpiller → dans une bassine d’azur → se sublimer

5 un nuage chose → ayant acquis l’haecceitas → un moment à tenir dans les yeux → l’instress écumeux → fourme de vapeur → où boivent les rayons → glisse

6 choses-nuage → sans direction définie → axes → d’oiseaux dirigeables → zeppelins → plumeux v gourds

7 nuages → à même le ciel → désorientés → empiètements, chevauchements → de nuages-nuages → épicé de variations → ange sourd

8 lune de loin → anicroche verticale → dans le bleu compulsif → blur → of dawn → loin → lune, lunes

9 de lonh → imprégnée de distance → retient sa courbure → de lampe → entre les passages véloce → des porteurs d’ombres → consensuelles

10 lune → l’une → l’autre → moon → moteur → rechignant → vers les collines

Je n’ai repris que les dix premiers morceaux de la kyrielle du moment §15. Il y en a 196, dont le ‘déploiement’ s’effectue d’une manière semblable (qu’on peut voir dans la version longue). Me limitant toujours à dix, je prends, pour chaque fragment, le contenu de sa première parenthèse, la parenthèse rouge (ici en noir, comme tout le reste) et je les reproduis, dans l’ordre, joints par des flèches :

une moitié de pierre en surface → lourd miracle lithique → enfouie
jamais remuée → forme inquiète → ayant acquis l'haecceitas → sans
direction définie → à même le ciel → anicroche verticale → imprégnée de
distance → l'une

Là est le début de ce que je nomme le Marabout Rouge (puisque, dans la
version longue, tous les éléments de cette suite sont de cette couleur).
J'obtiens, de la même manière, le commencement du Marabout Bleu :

surface lisse, veines ocre → tombée de l'âge des miracles → jamais
muée → de durée incertaine → un moment à tenir dans les yeux → axes →
désorientés → dans le bleu compulsif → retient sa courbure → l'autre

Puis du Marabout Vert :

lacs de veines d'un dépôt minéral → dans un sol ordinaire → en galets
arrondis → hésitant à se dissoudre → l'instress écumeux → d'oiseaux
dirigeables → empiètements, chevauchements → blur → de lampe → moon

Semblablement le Marabout Violet commençant, et le Marabout Marron
et le Marabout Gris, que je vous épargne (et que vous pouvez constituer vous-
mêmes).

Semblablement encore, les dix fragments initiaux peuvent être notés
aussi joints par des flèches. Ils forment le début du Marabout Noir.

une pierre → une pierre lourde → une pierre à demi enfouie épaisse →
une pierre et un nuage → un nuage chose → choses-nuages → nuages → lune
de loin → de lonh → lune

Les séquences des sept Marabouts aux diverses couleurs pourraient être
écrites verticalement, et on obtiendrait ainsi un élégant quadrillage planaire
aux éléments reliés par des flèches verticales et horizontales. Entièrement

‘déployé’, le résultat mettrait devant vos yeux éblouis (sur un espace de papier de format suffisant) une bande rectangulaire d’**images-souvenirs** maraboutiques (ou kyrielles, ou boud’ficelliques, comme vous voudrez) de dimension 196 sur 7. N’est-ce pas beau ?

Mais ce n’est qu’un début, et la version longue continue en enrichissant encore le tableau. Toute flèche horizontale a une source (le fragment de langue situé à sa gauche) et un but (le fragment placé à sa droite) (dans le cas d’une flèche verticale, la source est en haut et le but en bas). Soit par exemple la toute première flèche du Marabout Rouge, accompagnée de sa source et de son but :

une moitié de pierre en surface → lourd miracle lithique

La flèche symbolise une transition entre son image-source (décrite par les mots ‘une moitié de pierre en surface’) et son image-but (décrite par ‘lourd miracle lithique’). Ces images sont, dans le contexte de l’expérience que je décris, des **événements-chosessentimentales**. (L’absence d’intervalle entre ‘choses’ et ‘sentimentales’ n’est pas une erreur orthographique devenue erreur typographique : c’est voulu.) La flèche de transition ci-dessus ‘résume’ un saut mental d’une image, d’un événement de souvenir, à un autre, de la vision en mémoire d’une moitié de pierre vue à la surface du sol à l’impression de lourdeur miraculeuse de la denrée ‘roche’. Mais le passage de l’image-source vers l’image-but (toutes deux en même temps que d’objets ou situations du monde, des images-langue) s’effectue aussi d’une autre manière, par une liaison, au moyen d’une troisième image, un **événement-chosessentimentale** intermédiaire qui lui est propre, et qui a été, jusqu’ici dans le compte rendu de l’expérience, omis, excisé en somme. La trace langagière de cet événement de liaison est ici :

‘escarre de l’éboulis’.

Si je la restitue dans la notation du passage, je dois la munir, à sa gauche, d’une flèche allant vers la source de la flèche de transition, ou flèche-base, et d’une autre flèche, à sa droite, allant vers le but. Ces deux nouvelles flèches sont les flèches de liaison. J’explicite la nature, un peu spéciale, de ces liaisons, qui peuvent être fort différentes de la transition symbolisée par la flèche-base.

La flèche de liaison de l’événement ‘escarre de l’éboulis’ à ‘une moitié de pierre en surface’ est, je m’en excuse platement, mais c’est ainsi que cela fonctionne, un jeu de mots : ‘escarre’ contient ‘scar’, ‘surface’ contient ‘face’; donc **‘scarface’**, titre d’un film de gangsters assez célèbre.

La deuxième flèche de liaison est du type ‘boud’ficelle’ ordinaire : ‘éboulis’ → **‘lithique’**.

§ – incise (dans l’incise) – une moitié de pierre en surface. ← (scarface) escarre d’un éboulis (li) → lourd miracle lithique

Je viens d’écrire cette explication de manière séquentielle (et horizontalement, comme on écrit ordinairement). En fait, une représentation géométrique planaire est nécessaire ; chaque transition est un triangle, dont la première flèche horizontale constitue la base.

Dans une représentation géométrique, les flèches descendantes ont un nom de flèche : ‘**scarface**’ pour la première, ‘**li**’ pour la seconde. Ce nom explicite la nature de la flèche, le mode de liaison qu’elle effectue.

Je continue, avec la deuxième transition, génératrice d’un deuxième ‘triangle’:

lourd miracle lithique → enfouie jamais remuée

Le ‘sommet’ du triangle est le fragment rythmique

‘coteau silencieux. ceps de vigne’

La flèche de gauche, qui relie ce fragment à ‘lourd miracle lithique’ est encore du type jeu de mots : **sceptique** = ‘**ceps**’ ‘**-thique**’. La flèche de droite est d’un genre différent. Elle lie ‘**silencieux**’ à ‘(re) **muée**’; le morceau ‘**muée**’ est entendu comme ‘**muet**’. D’où un triangle.

On imagine aisément que deux triangles consécutifs appellent un ‘raboutage’ sous forme d’un losange, annonçant le commencement d’un pavage.

En fait, je raboute non par des losanges, mais par des pentagones, mais l’épreuve que vous craignez vous sera, pour une fois, épargnée.

Je n’ai plus qu’une indication à emprunter à ma version longue : ‘élégant quadrillage planaire aux éléments reliés par des flèches verticales et horizontales’, disais-je ; ‘bande rectangulaire d’images-souvenirs maraboutiques’, disais-je aussi. Il y a deux sortes de flèches de transition, les verticales et les horizontales ; deux dimensions sont nécessaires pour les figurer dignement. Chacune de ces flèches-base, est le troisième côté, basique, d’un triangle de transition orienté. Les deux autres côtés sont les flèches de liaison, avec leurs noms de flèche indicateurs du mode de la liaison. Cela implique qu’en toute rigueur je devrais placer ces triangles dans une troisième dimension, orthogonalement au plan des flèches de base.

\$\$ une moitié de pierre en surface. ← (scarface) escarre d'un éboulis (li)
→ lourd miracle lithique \$ inc (inc) \$

Telle est la première liaison du **Marabout Rouge**. Les neuf suivantes sont :

2 lourd miracle lithique. ← (sceptique) coteau ; ceps de vigne (silencieusement) → enfouie jamais remuée

3 enfouie jamais remuée ← (sépulture) forme ancrée en terre (u barré) → forme inquiète.

4 forme inquiète ← (m-c) excès de force interne (xé) → ayant acquis l'haecceitas

ayant acquis l'haecceitas ← (qui) quiddité défensive (def-i-e) → sans direction définie

sans direction définie ← (el-nie) air continuél, masse d'ombre réunie (nie-el) → à même le ciel

à même le ciel ← (stratus) blanc, blanche, ronde, noire (double) → anicroche verticale

anicroche verticale ← (réseau) sèche araignée (-gnée) → imprégnée de distance

imprégnée de distance ← (dis) disque des lunes (') → l'une

l'une ← (comme un point) imoon (instant immune) → nun

Quelques-uns des modes habituels de liaison entre images (habituels pour moi, bien sûr) sont exemplifiés dans ce début de déploiement (j'ai déjà commenté le 1 et le 2). (Court début : la séquence complète a 195 triangles aplatis.) Les 'noms' des flèches en sont une espèce de sténographie :

En 3, la flèche de gauche, flèche-source, est un commentaire descriptif. La flèche-but, à droite, explicite le passage de 'fourme' à 'forme' qui se fait en supprimant le 'u'.

En 4, on passe de 'force' à 'forme' en changeant 'c' en 'm'; 'xé' est l'élément commun à 'excès' et 'haecceitas'.

5: 'qui' est commun à 'acquis' et 'quiddité'; 'déf', 'i' et 'e' à 'défensive' et 'définie', dans cet ordre.

6: 'subsume' un quatrain par l'indication de ses rimes : air continuél / sans direction définie / masse d'ombre réunie/ à même le ciel //

7: allure de quelques nuages d'espèce indiquée ; suite de notes de musique finissant en (ani) croche.

8: toile de l'araignée, le 'réseau' des fils ; araignée-imprégnée, gnée-gnée.

9: (dis) (que + tance) ; insérer une ' pour faire de 'lune' 'l'une'.

10: comme un point sur un i (Musset) ; nun : prononcer 'noun'. Le nom de la flèche est d'origine au moins double : un jeu littéral et syllabique (oral) d'une part ; de l'autre, on tient compte du fait que 'nun' note, en lettres romaines, le 'maintenant' grec. L'image-souvenir de la lune immunise son instant contre l'oubli.

158 Le texte *romaji* joue le rôle d'un accompagnement 'musical' visuel **

La correspondance entre les vers du poème français et ceux de son accompagnement (le texte 'romaji') peut être directe :

*hana wa ne ni
toru wa furusu ni
kayeru nari
haru to tomari wo
shira hito zo naki*

les fleurs à leurs racines
les oiseaux à leur nid ancien
sont retournés
mais le lieu de repos du printemps
aucun homme ne le sait

Mais il arrive souvent que l'ordre des vers soit perturbé en français. La disposition que j'ai adoptée permet de s'y reconnaître.

*haru no hi no
nagaki omoi wa
wasureji wo
hito no kokoro ni
aki ya tatsuramu*

les longs désirs
des jours de printemps
ne seront pas oubliés
quand viendra l'automne
dans le cœur des hommes

Dans cet exemple, on reconnaît que la séquence des vers empruntés est :

Longtemps après la publication de mon livre de poèmes dérobés (et encore aujourd'hui), j'ai continué à composer de ces 'pseudo-tanka' mais (à de très rares exceptions) il ne s'agissait plus de poèmes ayant un 'original' japonais. J'ai gardé cependant le même dispositif. Plus précisément, les cinq vers de ces poèmes commencent en des points distincts de la ligne mais la répartition des débuts s'effectue toujours en comparaison avec un poème absent, virtuel, situé en arrière-plan du poème présenté, où les vers ont la mise en place standard :

Vers 1
 Vers 2
 Vers 3
 Vers 4
 Vers 5

J'ai appliqué ce principe pour la constitution d'une séquence de 200 'tanka', (en ce sens) sous-séquence continue de poèmes accompagnant les dessins 201 à 400 d'un ensemble de 1003 dessins de Micaela Henich (le titre général de cette œuvre dont les autres séquences (de même longueur) sont alliées à des textes de Tom Raworth, Michael Palmer, Dominique Fourcade et Jacques Derrida est *mille e tre*). (Micaela aurait aimé publier l'ensemble en un seul livre, de taille respectable et de présentation somptueuse. Au temps où elle se débattait avec ce 'monstre' ingouvernable qu'elle ne voulait pas démembrer, je lui avais suggéré, qu'une fois les obstacles matériels écartés, elle accompagne la présentation publique d'une lecture non moins publique, où les cinq coauteurs viendraient se produire, chacun soutenu d'un lecteur de prestige : Madonna pour Dominique Fourcade, par exemple. Pour moi-même, je me serais contenté de Robert Mitchum. Aucun éditeur n'ayant eu l'audace de se lancer dans l'entreprise, elle se résigna, après bien des efforts, à proposer chaque séquence séparément. Il y eut quatre livres (quatre seulement, car mr Fourcade unilatéralement décida de publier le poème qu'il avait composé pour sa propre séquence, dans un de ses livres à lui).

Chaque flèche de mes 200 flèches est un 'pseudo-tanka'. Ils ont tous cinq vers. Ils ne sont pas comptés 'classiquement' en 5+7+5+7+7 syllabes respectivement, mais à chacun d'eux est associé en arrière-page, filigrane, ou trame d'un dessin, un véritable *tanka* fantôme de langue française, compté et disposé dans les lignes comme j'ai dit plus haut.

j'écarquille
 des lampes en passant
 sur les entrelacs araignées
 de cette nuit de branches
 lourdes

Dans ce poème, le premier vers 'compte' 3, le second 6, le troisième 8, le quatrième 6, et le cinquième et dernier seulement 1. Cependant, une durée, métronomique selon la mesure, doit être 'entendue' en même temps que les syllabes effectives (vues-ouïes), qu'une performance orale pourrait manifester par ralentissements et accélérations. Dans certains cas les vers effectifs sont longs, plus longs que la mesure de référence :

257

ce que la flèche ne voit pas et la pluie
 et le cheval couché les inconvénients
 des petites pluies verticales rapides
 qui ne laissent pas au printemps du parapluie
 la force de la cloche et son décompte

où les 'mesures' réelles sont respectivement 11, 11, 11, 12 et 10, avec un total de 55 au lieu des 31 virtuelles. Au contraire le

284

la hampe du pin
 inclinée
 quand vient le vent
 s'incline
 encore plus

n'a que 18 syllabes en tout ; juste une de plus que le 'court' *haïku* traditionnel

Contrairement au cas classique, les 'pseudo-tanka' sont divisés en deux strophes, de trois et deux vers respectivement, la séparation marquée d'une ligne blanche.

En ce qui concerne le placement des vers dans les lignes, la disposition abstraite coïncide le plus souvent avec la disposition effective. Mais pas

toujours. Ainsi dès le

202

vers où disperser
ces flèches ?
vers la masse sombre derrière
le navire oblique de l'œil
contre l'aube

les débuts des vers 1 et 2 sont transposés. Les variations sont nombreuses, que je n'exemplifierai pas de manière exhaustive :

207

parce que mon destin ne peut
s'arrêter
quittant le champ
fractal
je me suis cachée dans les averses

(les vers 1 et 2 d'une part, les vers 4 et 5 de l'autre sont transposés) ;

209

sur le territoire du go
passant j'ai vu
les rectangles tomber
temps pur
d'un haut croisement de lignes

(la permutation de lignes est ici : 1 2 5 / 3 4 //);

215

hennissent
les flèches gris roseau
grises comme les meules usées
c'est de la terre qui s'avance
du cœur de la terre qu'elles se plaignent

(la première strophe est palindromisée : 3 2 1 / 4 5 //);

l'air a mal
comme si le ciel
reculait sur des pierres
froissement
de la flèche

(les deux strophes, séparément, renversées : 3 2 1 / 5 4 //).

Les permutations de début de lignes entrecroisent les deux strophes rarement.

Pour les sept dernières 'flèches' les vers 4 et 5 (la deuxième strophe) cessent d'être placés entre les vers de la première strophe mais s'alignent sur le vers 1 et 2 respectivement :

400
ici infiniment loin
dans ce creux du dessin
ici venue seule

ici où nul ne peut te voir
flèche pensée

163le 'poète' du SKKS a sacrifié des centaines de poèmes estimables pour introduire dans son œuvre des moments morts, comme des syllabes muettes ***

Une pensée pour Go-Toba

Empereur à cinq ans, ex-empereur à dix-huit, il naît l'année même, 1180, où Yoritomo et son jeune frère, Yoshitsune, se soulèvent, dans le Japon de l'Est, contre le clan tout-puissant des Taira. Ayant échappé (par omission ou par pitié) au massacre des leurs, ils entreprennent, dans beaucoup de sang, de rétablir la fortune des Minamoto. Le *Heike monogatari* relate cette guerre, et la défaite finale des Taira dont les vaisseaux, chargés d'étoffes, d'enfants, de princesses, sombrent dans la mer à Dan no Ura. L'empereur régnant, âgé de sept ans, se serre en pleurant contre sa mère : « Elle le reconforta et enroula sa longue chevelure dans la robe couleur de colombe... l'enfant... se tourna d'abord vers l'est pour dire adieu à la déesse d'Isé, vers l'ouest ensuite pour une prière. La princesse Nii le prit alors dans ses bras et dit 'au fond de l'océan est notre capitale'. Ayant dit, elle s'enfonça avec lui sous les vagues. »

Go-Toba, à cinq ans, est celui que les Minamoto installent sur le trône de Heiankyo (l'actuelle Kyoto), pendant que Yoritomo crée ailleurs, à Kamakura, ce gouvernement de féodaux dont le bruit est venu jusqu'à nous (???), sous le

nom de shogunat.

Poète, calligraphe, peintre, musicien, footballeur, exceptionnel en tous ces arts, Go-Toba mène la vie qui est encore pour quelque temps celle de la cour, vie dont le modèle est montré dans les deux chefs-d'œuvre de l'an mille, le *Makura no soshi* (les 'notes de chevet' de Sei Shonagon, première version d'un livre de Pascal Quignard), et le *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu (première version de la Recherche du temps perdu).

Pourtant, d'une aristocratie qui se survit il aura été le dernier, ou presque, à tenter, à quarante ans, de renverser le cours des choses. En vain, et son vainqueur Yoshitori le força à entrer dans les ordres, le bannissant sur l'île inhospitalière d'Okii. Il y vécut dix-huit ans encore, dans le désespoir de l'exil : « les années ont passé et seul le bruit de l'eau est parvenu à mes oreilles ; aujourd'hui, en vérité, je peux même compter les vagues autour des filets ».

Une pensée pour Go-Toba ; ni pour sa calligraphie cependant, ni pour sa politique, mais pour l'entreprise poétique singulière qui porte sa marque, le *Shinkokinshû*.

Une pensée seconde pour Fujiwara Teika

On a dit de Teika qu'il « insufflait une vie nouvelle à toute expression ancienne, à tout sujet qu'il adoptait ». A vingt ans, à l'apogée de la lutte des Taira et des Minamoto, il paraphrase dans son journal des vers du poète chinois Po-chû-i : « Mes oreilles sont pleines du récit des récents soulèvements et des campagnes entreprises pour les réduire, mais je n'y prête aucune attention : 'La punition de la bannière rouge des insurgés ne me concerne pas.' » Cette attitude est d'un sage.

La famille de Teika, les Fujiwara, domine la cour impériale depuis des siècles. Il n'en est qu'un membre assez obscur ; c'est comme poète qu'il parvient, tel Pietro Bembo, à de grands honneurs. Mort octogénaire en 1241, il laissa à ses descendants un héritage matériel raisonnable, mais surtout un héritage poétique immense, dont la part la plus remarquable est peut-être un ensemble de trois écrits théoriques (parmi lesquels le *Maigetsucho* (qui n'est peut-être pas de lui, mais qu'importe), une lettre dont le destinataire était peut-être le plus célèbre des ses disciples, le jeune shogun Minamoto Sanatomo, mort assassiné à vingt-sept ans). On y trouve un art poétique dense, réfléchi, obscur au point que certains commentaires en étendent des passages jusqu'à soixante-dix fois, et dont l'influence s'est fait sentir au 15^e siècle sur les maîtres du Nô, et plus tard sur ceux du *haïku*.

Teika a commenté les œuvres poétiques les plus marquantes de son temps. A la mort de son fils Tameie, deux branches rivales de la famille se disputèrent l'héritage (poétique bien sûr). Le maître érudit Chikafusa écrivait au commencement du XIV^e siècle. « Dans les temps modernes la famille est entrée en possession de deux séries de documents rapportant les jugements de Teika sur tel ou tel sujet. Une série était conservée dans une boîte sur le couvercle de laquelle était gravé un cormoran, l'autre dans une boîte où était

gravé un héron. Elles étaient si précieuses que le seigneur Tameie ne les laissait jamais hors de sa vue. Quand Tameie mourut, sa femme, la nonne Abutsu, emporta ces documents avec elle à Kamakura. Plus tard, l'héritier de Tameie, le seigneur Tameuji engagea un procès et, à l'époque de l'ex-empereur Kameyama, un décret fut publié à la cour, enjoignant aux autorités de Kamakura d'assurer la restitution des documents. Les descendants d'Abutsu rendirent les documents dont le contenu était connu de tout le monde mais, comme il semble que Tameuji n'avait pas une idée très claire de ce qui se trouvait dans la boîte du cormoran et n'en savait pas davantage sur ce qu'enfermait la boîte du héron, ils conservèrent les écrits secrets, remplirent les boîtes de faux, qu'ils envoyèrent. »

Pendant six siècles, dont deux de guerre civile presque ininterrompue, les documents poétiques secrets de Teika ont été soigneusement conservés par la même famille. Depuis la Seconde Guerre mondiale, ils voient le jour un à un, vendus fragment par fragment. (Si vous en voyez d'offerts sur le net, ne manquez pas de me le faire savoir. Il est peut-être encore temps pour moi de faire des progrès dans l'art de poésie.)

Une pensée pour Teika, plongé (il s'agit plutôt, dans la scène qui suit, de son père Shunzei, mais qu'importe) dans les affres de la composition : « Tard dans la nuit, il restait assis près de son lit devant une lampe à la lueur si faible qu'il était difficile de dire si elle était allumée ou non et, une vieille robe de cour jetée sur ses épaules, un vieux bonnet de cour enfoncé sur ses oreilles, appuyé sur un accoudoir et serrant une chaufferette à cause du froid, il récitait des vers à voix très basse. Tard dans la nuit, quand tout autour chacun était endormi, il restait assis là, courbé, pleurant doucement. »

Une pensée troisième pour Kamo no Chomei, secrétaire du *wakadokoro* (Bureau de la poésie) de l'ex-empereur Go-Toba.

Le SKKS.

Un édit de Go-Toba, publié le troisième jour du onzième mois de 1201, ordonne la compilation d'une nouvelle anthologie, la neuvième, la huitième composée sur ordre impérial depuis le *Kokinshû* (collection des temps anciens et modernes), achevée en 905 par Ki no Tsurayuki et trois autres poètes, à la demande de l'empereur Daigo. Son nom sera *Shinkokinshû* (le 'nouveau kokinshû'). Se révèle ainsi dès l'abord l'ambition de son promoteur, désireux de rivaliser avec le célèbre modèle, canon de la poésie japonaise depuis alors trois siècles. Les autres anthologies ont des noms moins ambitieux : la cinquième s'appelle *Kin'yoshû* (collection des feuilles dorées), la sixième le *Shikwashû* (collection des fleurs verbales). D'ailleurs Go-Toba lui-même (fait exceptionnel) prit une part active à la sélection des quelque deux mille poèmes de l'œuvre, achevée en 1206. La commission impériale comprenait six poètes, tous célèbres, et était dirigée par Teika. Il y eut des heurts violents entre des esprits aussi dissemblables que ceux des deux principaux sélectionneurs. Il y eut une révision en 1210 et Go-Toba, dans son exil à Oki, exclut des centaines de poèmes du texte finalement stabilisé, pour composer

sa propre anthologie, plus conforme à son étrange esthétique personnelle.
Le *Okibon Shinkokinshû* (le **SKKS** d'Oki) est malheureusement perdu.

166Je réserve le nom de cette composition, et la manière dont je prévois sa constitution ****

Ce que je peux déjà dire, c'est qu'au moment de cette décision j'ai le choix entre deux stratégies :

– ou bien je suis strictement le modèle **SKKS**, et par conséquent mon anthologie-œuvre aura pour événements élémentaires des poèmes qui ne sont pas de ma plume (prenons 'plume' au sens ancien, comme chez Perec dans l'une de ses 'variations-marcel-proust': 'longtemps je me suis intéressé à des histoires de plume'),

– ou bien je prends pour guide Pétrarque, et dans ce cas tous les poèmes seront mes poèmes (même quand ils sont volés, d'ailleurs, en tout ou en partie. Une fois volés, ils sont à moi (les poèmes sont toujours volés ; mais en général le vol qui les permet est aux dépens de la langue, un vol de mots ; on peut toujours dire 'la propriété poétique, c'est le vol'; mais si je vole des vers ou des poèmes d'autres poètes, il s'agit d'un vol d'objets qui sont déjà fruits de rapines réalisées par des collègues sans scrupule ; je me sens moins coupable)).

Je conclus assez vite qu'il sera intéressant de suivre indépendamment (enfin, indépendamment en première analyse) les deux stratégies (je renonce donc très vite à 'faire court'; ou plutôt, ayant fait un effort que je considère énorme et méritoire pour 'faire court', je peux me laisser aller à 'faire long' dans cette partie du travail). Bien sûr, me dis-je, je ne veux pas multiplier les entités poétiques ; restons ockhamiste (au sens de l'opinion), que diable ! Mais comment procéder?.

Or le professeur Konichi (qu'il soit béni (ou maudit, je ne sais)) vient une fois de plus à mon secours. L'expérience du poème de poèmes tentée par Go-Toba (inc.) et ses acolytes (parmi lesquelles mon cher Kamo no Chomei (branche 1 etc.) n'est pas restée isolée. Les treize anthologies tardives rassemblées après le **SKKS** appartiennent à une période de décadence de la poésie de cour (accompagnant sa presque disparition en tant qu'acteur politique). Avec plus ou moins de constance (plutôt plus), avec plus ou moins de bonheur (plutôt moins), ces anthologies utilisent les trois principes dégagés et mis en œuvre par les 'trouveurs' du **SKKS** : association, progression, jeu du *ji* et du *mon*. On fait pareil, c'est obligatoire. Ce qui précède fait autorité auprès de ce qui suit.

Les héritiers de Teika vénèrent tellement sa mémoire qu'ils ne peuvent s'autoriser d'aucune innovation ; ils copient-servile. Ils forment l'establishment, le clan conservateur des Nijo. Les avant-gardistes, comme tous les avant-gardistes qui se respectent, sont très minoritaires. Ils forment l'establishment de l'anti-establishment, le clan avant-gardiste des Reizei (je

simplifie beaucoup : il y a des avant-gardistes conservateurs et même rétrogradateurs, qui prônent le ‘retour au **KKS**’, ou même franchement archaïsants, attirés par la pureté originelle et virile (supposée) du *Manyôshû* ; il y a, symétriquement, les conservateurs novateurs, des ‘réformistes’ en somme ; les isolés ; que sais-je). Les Reizei ne purent obtenir le droit que de compiler deux anthologies, la quatorzième, le *Gyokuyoshû* (anthologie des feuilles ornées de bijoux), et la dix-septième, le *Fugashû* (anthologie de l’élégance). C’est en ces deux ouvrages que se trouve une innovation considérable (bien que relativement peu exploitée dans ce contexte), qui s’est révélée être exactement ce que je recherchais sans le savoir.

***** suite de **** **Dans le GYS (*Gyokuyoshû*) comme dans le *Fugashû* (FGS), on constate, *******

Dans le **GYS** (*Gyokuyoshû*) comme, à sa suite, dans le *Fugashû* (FGS), on constate, qu’à côté de séquences se développant selon les modes usuels, de nombreuses autres semblent ne comporter aucune association entre poèmes consécutifs. Or, en en y regardant de plus près (ce que vous ne manquerez pas de faire, j’en suis persuadé), on se rend compte qu’on a en fait affaire à une nouvelle stratégie d’association, qui n’efface pas la première, mais opère de manière plus subtile. Deux poèmes qui semblent non associés le sont en fait si on fait appel à un troisième poème, non présent dans la séquence mais auquel chacun d’eux, à sa manière fait allusion. Plutôt que de vous infliger un exemple authentique (déformé par la traduction et invoquant des poèmes que vous ignorez et que vous ne désirez pas connaître, déjà trop longtemps victimes, en ce chapitre, de ma nippomanie), je vais schématiser la méthode, d’autant plus qu’en la traitant ainsi de manière abstraite, je marque plus clairement le moyen de la faire servir ailleurs, hors Japon.

Soit donc deux poèmes successifs A et B d’une séquence quelconque S. Dans la construction normale, une association shinkokinshûienne, ou association-skks, obtenue par l’un des procédés reconnus pour les associations entre poèmes, lie, enchaîne le poème A au poème B, son successeur. Symbolisons ceci par une flèche (on peut nommer les flèches, chacune selon son espèce, si on veut), soit f. Il vient :

$$f : A \rightarrow B$$

Pour définir le nouveau type, abstrait, d’association, l’association fugashûienne, ou association-fgs, il faut faire appel à un troisième poème, C, qui ne figure pas dans S, mais qu’on peut reconnaître lié à A et B respectivement, par association-skks, ce que nous noterons à l’aide de deux

nouvelles flèches, g et h :

$$g : C \rightarrow A \quad h : C \rightarrow B$$

Au lieu de la flèche simple f, on a maintenant une disposition triangulaire.

(Votre esprit, qui fait des bonds comme ceux des gazelles, s'empresse de reconnaître, dans la description abstraite de l'association-fgs un dispositif que j'ai évoqué pour vous dans celui des Marabouts. La ressemblance n'est pas fortuite.)

***** suite de la suite de **** **Une nuit de première lune de 1488, le poète prêtre Sogi et deux de ses disciples, Shohaku et Socho, *******

Une nuit de première lune de 1488, le poète prêtre Sogi et deux de ses disciples, Shohaku et Socho, se rencontraient à Minase, petit village situé entre Kyoto et Osaka. Là, entre des rites consacrés au temple construit sur l'emplacement de l'ancien palais impérial de Go-Toba, ils composèrent un poème, dont voici le début (d'après la traduction de Donald Keene) :

SOGI Sous la neige encore
Les pentes de la montagne sont brumeuses
Une soirée au printemps
SHOHAKU L'eau coule dans le lointain
Dans le village au parfum des pruniers
SOCHO Dans la brise de la rivière
Les saules se blottissent
Le printemps se montre
SOGI Son d'un bateau que l'on tire
Clair dans la claire lumière du matin
SHOHAKU La lune ! s'attarde-t-elle
Encore dans le ciel
Sur les champs au linceul de brouillard
SOCHO Tapis de givre sur les prés
L'automne vient à sa fin
SOGI Sans souci des désirs
Des insectes plaintifs
Les herbes fanent
SHOHAKU Je rendis visite à un ami
Nu le sentier devant sa porte

SOCHO Villages perdus
Les tempêtes vous ont-elles atteint
Profondément dans les montagnes
SOGI Dans des logis non familiers
Dans la solitude et la douleur

Sans destination apparente, comme les anneaux d'un serpent, comme les chaînons d'une chaîne, comme une rivière qui coule, les cent couplets de ce poème mélancolique alternent :

Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho, Sogi, Shohaku, Socho,
Sogi

(je le condense, pour votre confort, en un poème nettement plus bref, où je n'ai laissé, de chaque anneau de l'original, que le nom du poète qui en est le responsable. Ils se succèdent par groupes de trois, il y a trois tels groupes dans chaque vers ; il y a neuf vers, et cela fait 99 anneaux, ou chaînons. Au centième et dernier, comme au premier, SOGI a la parole. Il est le maître et conducteur du poème. Il le commence, et le finit).

Dans le poème, on passe du printemps à l'automne brusquement, puis à l'hiver (le mot 'tempête' l'indique obligatoirement ; il est un signal formel de la saison) ;

et de plus en plus on lit solitude, tragédie, malheur (lecture imbibée du regard rétrospectif de l'historien : car on est, en 1488, dans le Japon des guerres civiles, qu'un poème étrange autant qu'allégorique, découvert dans un registre funéraire, résume admirablement :

Sur un corps
Deux têtes aux becs coupants
Qui tour à tour frappent

Le ‘Minase Sangin’, le poème des ‘trois poètes à Minase’ est le plus célèbre des *hyakuin renga*, (vers enchaînés, en cent chaînons). Chaque fragment (qu’un des participants compose) est un chaînon de trois ou de deux vers (ils alternent). Chaque chaînon est lié à celui qui le précède et à celui qui le suit selon des règles fort nombreuses et complexes, inspirées des principes de composition du **SKKS** (mais fortement modifiées : l’association-fgs, par exemple, domine) ; en outre deux chaînons successifs composent un poème isolable (qui est un *tanka*, si le premier des deux fragments a trois vers, ou un *tanka* renversé, s’il en a deux). (Le titre de ma ‘réduction’, ou ‘haïkaïsation’ à la Queneau, est donc Renga des trois poètes à Minase, version brève.)

Telle fut la postérité ultime du **SKKS** : une condensation dans le *hyakuin renga* de cette forme collective, monumentale, adaptée à un monde d’où la richesse coconnante des cours impériales avait disparu, et où des poètes mélancoliques se réunissaient en petits groupes en des lieux solitaires, comme le palais abandonné de Go-Toba : une gravure représente ainsi Sogi et ses disciples composant un *renga* sous la pleine lune du huitième mois de l’année, sur la tombe de Fujiwara Teika.

***** suite de la suite de la suite de **** ; et fin – **Vous imaginerez aisément, mon cher lecteur, si vous m’avez accompagné jusqu’ici, et plus encore si *******

Vous imaginerez aisément, mon cher lecteur, si vous m’avez accompagné jusqu’ici, et plus encore si vous avez lu quelque’une des branches de mon roman qui précèdent celle-ci, avec quel enthousiasme j’ai saisi la nouvelle perche formelle que me tendaient, après Go-Toba et ses associés, Sogi et ses disciples.

La découverte du fait que le **SKKS** était un poème, qui était un poème fait avec des poèmes, donc un poème de poèmes, avait renforcé ma conviction de l’importance d’un tel principe général de composition (que j’étendrais encore au ‘poème de poèmes de poèmes de...’, si on m’en laissait le temps). Je fis état de mon extase devant l’œuvre Go-Tobaienne (qu’en mon for intérieur je mis sur le compte principal de Kamo no Chomei dont je m’étais déclaré le disciple (étant le seul à le savoir)) en un espèce de sonnet en prose maladroite mais réfléchie (j’étais encore empégué de sonnets, à l’époque, jusqu’à l’embouligou, ou jusqu’au coude, selon l’image que vous préférerez) :

ce poème maintenant il faut le lire l'entendre (son mètre
insidieux d'alexandrins boiteux suivi d'un trop long hémistiche :
brève-longue brève-longue longue) le saisir sinon dans sa
langue au moins dans une version française (il n'en est (il n'en
était) pas encore)

poème-son qu'un autre poème-son change qui le suit
et le suivant le modifie accroché à lui par des accords-désaccords
de mots d'images quelque chose se produisant quand se suivent
ces poèmes-syllabes l'avènement d'une saison un voyage
une passion jamais racontée suggérée rendue visible par
la juxtaposition la succession de ces poèmes-sons-images
qui se pénètrent se changent se nient et aussi

des poèmes d'ombre de repos d'arrêt dans le poème de
tous les poèmes où l'attention diminue poèmes syllabes muettes
trames d'un dessin et d'autres de lumière de surprise
joyaux couleurs comme un son plus haut plus violent
annoncés préparés par les autres les moins beaux les moins
lumineux ou simplement moins denses moins difficiles moins
surprenants et aussi

avec les poèmes syllabes des séquences sorte de vers isolables
avec leurs césures leur rythme leur ton propre
vers échos vers visions vers jeux et de ces vers
comme des strophes aux dimensions d'un livre

d'un volume du livre qu'est le poème de deux mille poèmes et
de cent poètes le livre de GO TOBA empereur
vainqueur vaincu
un des plus étranges poèmes jamais composés

Sorti avec gravité de cet état extatique je vois que la forme-renga, à propos de laquelle je lis tout ce que je peux exhumer des bibliothèques (ce n'est pas beaucoup, ce n'est pas assez ; ah ! Si mr Steven d Carter avait écrit plus tôt son The Road to Komatsubara, je l'aurais mis dans ma bouteille) et qu'il me faudra analyser sérieusement, me donne le moyen de suivre la deuxième stratégie que j'ai imaginée, et conséquemment, décidée.

CHAPITRE 5

Écrit sous la contrainte

PREMIÈRE PARTIE : oulipo, roman

§ 33 L'image première qui invariablement se présente à mon souvenir quand je pense à ma rencontre avec l'Oulipo, est celle du visage de François Le Lionnais,

L'image première qui invariablement se présente à mon souvenir quand je pense à ma rencontre avec l'Oulipo est celle du visage rond et souriant de François Le Lionnais, fondateur, avec Raymond Queneau, de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, et son premier président. Le Président-Fondateur (comme les membres de l'Ouvroir le nomment (ou, alternativement, quoique avec un respect légèrement diminué, le Fraisident-Pondateur)), est assis à une grande table, la table, (agrandie pour l'occasion ?) de la salle à manger de son domicile, 23 route de la Reine, à Boulogne (ce qui indique que l'imagemémoire en question n'est certainement pas vraiment l'une de celles qui remontent à la première des réunions du groupe à laquelle j'ai été, en 1966, invité, réunion qui eut lieu dans un restaurant du septième arrondissement de Paris, mais leur est largement postérieure ; date d'une époque où le président a déjà cessé de se déplacer et préfère que les séances oulipiennes (statutairement mensuelles) aient lieu chez lui, où il bénéficie des repas diététiquement préparés par Marie-Adèle, sa gouvernante-cuisinière, et boit de l'Apollinaris, tout en surveillant le comportement de ses disciples).

FLL (comme les membres de l'Oulipo le nomment aussi souvent (seuls les anciens, les membres-fondateurs (ceux du groupe qui étaient présents à la première réunion, celle du vendredi 25 novembre 1960, dans les sous-sols du restaurant 'Le Vrai Gascon', situé 82 rue du Bac (au coin de la rue de Grenelle)) se permettaient et se permettent de l'appeler François (et peu d'entre eux se permettaient de dire 'Raymond', pour parler de Queneau (à l'exception (peut-être unique) de François Le Lionnais lui-même))). Au centre de mon image-mémoire (qui n'est certes pas une image-souvenir pure, un verre de 'champagne brut' du passé, mais une image fortement composite, souvent évoquée, polie et recomposée au cours des années), le visage du président-fondateur est rond, souriant, lunetté et bienveillant), FLL (on désigne les oulipiens, à l'Oulipo, par leurs initiales, donc par deux lettres (seul Hervé Le Tellier, comme le président, en a trois : HLT)), FLL tient dans sa main la clochette symbolique de son autorité, et il vient de l'agiter en l'air, non comme un mouchoir mais comme une clochette, pour de son timbre rappeler à l'ordre et à l'ordre du jour quelque gamin oulipien, bavard et dissipé, un perec (GP) peut-être, un queval (JQ) ?, un bens (JB) ?, un lescure (JL) ? Mon regard, à ce qu'il me semble, sort d'un 'moi' (JR) assis à la table, qui est table du repas pendant lequel se continue la réunion commencée bien plus tôt, et je 'me' situe quelque part à la gauche du président, assez loin. C'est l'été, bien ensoleillé. Plus tard, l'Oulipo va sortir dans le jardin, le petit jardin avec les fleurs (quelles ?) où pisse Sire-Pensif, le chat présidentiel. Je le vois. J'ai composé autrefois un poème sur cette activité féline :

Je me souviens d'un mi-août :

Sire Pensif pissait déli-
catement sur une fleur en pot.

Comme mon image-mémoire n'est pas associée à un événement précis (que j'ai vécu ; ou qu'on m'a rapporté ; ou que j'imagine), que je pourrais situer plus ou moins bien dans le temps, il ne s'agit pas de ce que je propose de nommer un **Moment Oulipien**.

Qu'est-ce qu'un moment oulipien ?

Je ne peux pas répondre à cette question au nom de l'Oulipo, n'étant pas mandaté pour ce faire. Mais je peux donner mon point de vue (en évolution d'ailleurs) sur cette question.

Pour commencer, une ébauche de

Théorie du Moment Oulipien

§ 34 Vers une théorie du Moment Oulipien

Une définition provisoire : **un Moment Oulipien est une prose courte composée par un oulipien, et destinée à prendre place dans un autoportrait de l'OULIPO considéré comme un auteur collectif.**

Je me représente un tel portrait comme un grand puzzle dans lequel les différents moments oulipiens, peu à peu, se placeraient, faisant apparaître, de plus en plus net, le visage du modèle, OULIPO.

Ou bien :

Je me représente un tel portrait comme une peinture pointilliste, dont les taches de couleur seraient les moments oulipiens. Placé dans une Grande Jatte d'argile scellée et enterrée, ils révéleraient en temps utile son modèle, OULIPO, aux générations futures.

Ou bien (j'écarte l'image de la mosaïque, un peu banale ; à la rigueur le parquet de maison provençale, avec des tomettes):

.....

L'origine de la mise en route de l'écriture des moments oulipiens (il y en a déjà un bon nombre à cette date (vingt juillet 2001 (jour anniversaire du complot contre Hitler de 1944))) pourrait être vue ainsi :

En 1966, Les fondateurs de l'Oulipo, Raymond Queneau et François Le Lionnais décident d'élargir le groupe, par cooptation au-delà du cercle originel. (J'ai été le premier bénéficiaire de cette décision, en 1966.) A partir de cette époque, et petit à petit (assez à petit), l'Oulipo s'est augmenté et enrichi de nouveaux membres.

L'impulsion première du mode d'approche de l'histoire oulipienne par les moments oulipiens a été, selon moi (je pense à ma propre expérience), la suivante : un nouveau membre de l'Oulipo, participant à ses premières réunions, subit généralement un choc (et ce choc était particulièrement violent quand l'ouvrage n'était encore guère connu du public (il l'est encore aujourd'hui, où la perception publique ne correspond guère à la réalité)). Confronté à quelques idiosyncrasies de quelques oulipiens qu'il ne connaissait pas du tout (ne connaissant que leurs écrits, il n'avait pas encore été confronté à leur comportement dans le cadre strictement oulipien), il est saisi de stupeur (ce fut mon cas ; et je me souviens avoir déchiffré des signes de cette stupeur sur le visage de Perec, puis d'autres). (Il me semble aussi qu'un étonnement un peu semblable a pu exister dans l'autre sens, c'est à dire chez des oulipiens rencontrant un oulipien nouveau amené par Queneau ou Le Lionnais (le principe de cooptation dont je parle était d'une portée assez limitée du vivant des fondateurs : coopter quelqu'un était tout simplement ratifier leur décision).)

En écrivant leurs 'moments' les oulipiens réagissent en fonction de leur première et vive surprise, et tentent, ainsi, de mieux comprendre ce qu'est ce groupe dont ils font maintenant partie. Et leur étonnement a pour conséquence qu'ils se demandent aussi pourquoi ils ont été invités à y venir. Il est probable

qu'il est pratiquement impossible de parvenir réellement à une explication entièrement satisfaisante ; quelque chose de mystérieux demeure, qui excède largement la simple adhésion au programme 'potentiel', ou la pratique des contraintes (à laquelle on réduit généralement l'entreprise oulipienne). Plusieurs l'ont constaté.

En voici un exemple, dont j'ai extrait trois moments oulipiens (pris dans une séquence de ce genre de composition que j'ai composée pour l'Oulipo en 1997. J'en présente d'autres plus avant dans ce chapitre). Ils concernent un membre de l'Ouvroir, aujourd'hui décédé, dont les œuvres les plus connues sont La Méthode à Mimile ('assimil' de l'argot, écrit en collaboration avec Alphonse Boudard) et L'Art du Contrepet et de la Charade à Tiroir (il rédigea longtemps le fameux Album de la Comtesse du 'Canard Enchaîné'). Son nom (de plume ; il fut 'dans le civil' enseignant des classes préparatoires scientifiques, un 'prof de taupe', en somme) : Luc Etienne. (Le premier des trois 'moments' qui suivent décrit une de ses grandes contributions aux travaux de l'Oulipo.)

MOMENT A – L'Art du Palindrome Phonétique

Une des plus remarquables œuvres oulipiennes de Luc Etienne est sans conteste son Art du Palindrome Phonétique.

Lors d'une réunion de l'Oulipo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau), il distribua aux oulipiens une cassette où il en avait enregistré certains exemples.

Le principe de la principale contrainte est simple : composer un texte que l'on lit à haute voix et qu'on enregistre sur bande magnétique. Le texte doit être tel qu'en faisant passer la bande à l'envers on entende un autre texte, au moins aussi beau. Nous nous souvenons tous (ceux qui ont assisté à cette séance) des aventures extraordinaires survenues dans une station de ski, (dignes du 'pense-fesses chez l'évêque d'Exeter' dans 'Les Revenentes' de Perec, ou du 'Roman d'Anna' dont se nourrissent les usagers du tramway de Strasbourg) et nous avons tous (les mêmes en tout cas), aujourd'hui encore, dans l'oreille

Jeanne en luge, Jules en nage

mais aussi ce passage à la ligne mélodique inimitable :

Angèle et Laurent enrôlaient les gens

La cassette de morceaux choisis qu'avait enregistrée Luc Etienne à notre intention (je pense qu'il avait en vue une exploitation commerciale. Habitué aux très gros tirages (ceux de la 'Méthode à Mimile', par exemple), il repoussa fermement notre proposition d'une édition dans la Bibliothèque Oulipienne : 150 exemplaires seulement ! il en frémissait d'indignation), cette cassette dis-je contenait d'autres merveilles, pas spécialement palindromiques : un mouvement de quatuor de Mozart où il jouait lui-même les quatre parties ; quelques morceaux de musique classique décimalisés (les octaves, dans la musique décimale, sont divisés en dix parties égales (on les nommes alors des décaves ; une partition refaite pour la nouvelle gamme sera dite 'décavée') ; une réforme que Luc Etienne, nouveau Plantagenet Palliser (le héros, homme politique victorien, de plusieurs romans de Trollope dont la passion est la décimalisation de toutes les mesures (il devient P.M. (Prime Minister) mais sans avoir réalisé son rêve)), préconisait avec obstination. Enregistré, Schubert ainsi transformé donnait surtout l'impression d'être joué faux). J'en passe.

Mais le moment qui s'est le mieux gravé dans ma mémoire est celui où, après avoir déversé dans un premier temps sur le silence de la pièce une séquence de sons barbares, la cassette nous fit entendre, résultat de la palindromisation un passage, parfaitement reconnaissable, quoique prononcé d'une manière bizarre, de *Zazie dans le Métro*. Pour parvenir à ce résultat, nous informa Luc Etienne avec fierté, il s'était enregistré lisant, non pas le texte original de Queneau, mais son palindrome phonétique, afin que par simple manipulation mécanique, la version 'à l'endroit' puisse être restituée.

Nous restâmes bouche bée, presque pétrifiés d'admiration : lequel d'entre nous aurait pu imaginer geste plus hyper-oulipien que celui-là, exploite, dirais-je, à mettre à la même hauteur de légende que celui de Pierre Ménard ?

MOMENT B – Le Cousin de Luc Etienne

Entre deux réunions (mensuelles) de l'Oulipo, Luc Etienne apprit que sa mort était proche. Il était atteint, comme nous le sûmes plus tard, de leucémie.

En arrivant, il annonça son absence prochaine à nos séances de la manière suivante :

«En sortant de chez moi, tout à l'heure, pour venir ici », dit-il (c'était chez M.B., rue du Capitaine Marchal, dans le 20^e, pas très loin de ce qui n'était pas encore la rue Georges Perec, je m'en souviens brusquement), « j'ai rencontré mon cousin. Un peu surpris de le voir en cet endroit et à cette heure, je lui ai dit : "eh, cousin, qu'est-ce que tu fais là ?" Manque de pot, c'était un réverbère !»

MOMENT C – La Lettre à Paul Fournel

Au début de la réunion qui suivit la mort de Luc Etienne, Paul Fournel, Secrétaire Définitivement Provisoire ou (mais pas 'et') Provisoirement Définitif, lut la lettre d'adieux que celui adressait, par son intermédiaire, aux membres alors en vie de l'Oulipo.

Reims, 7.11.84

Mon cher Paul,

Il est peu probable que je puisse jamais retourner à l'Oulipo : je vais être hospitalisé incessamment pour leucémie. Excuse-moi auprès des amis et fais-leur mes adieux !

Si j'ai bien compris, je te dois dix exemplaires de l'Art du Palindrome Phonétique. Dis-m'en donc le prix. Je te les réglerai dès que possible.

Je souhaite qu'il n'y ait pas plus de n° de la B.O.* en hommage à Luc Etienne qu'il n'y en a eu à Latis ** : les gens se donneraient du mal pour écrire des cochonnetés. Ce serait pénible, et faux.

Je ne prends pas la chose au tragique : je n'ai pas peur de la mort, mais de la vie à certaines conditions (par exemple presque aveugle). Ce qui m'embête c'est de ne pas pouvoir terminer ou faire connaître mes travaux en cours (musicaux, en particulier). Car j'avais encore des projets ! (Passe encore de planter... !)

J'espère que tout va bien pour toi, mon cher Paul, et pour ta petite famille, et que ton métier te laisse le temps de vivre. Ne pas perdre sa vie à la gagner.

En te remerciant d'avoir toujours été si gentil pour moi, je t'adresse, mon cher Paul, mes bien sympathiques salutations

L. E.

Bien que je ne m'y sois jamais senti parfaitement agrégré, l'Oulipo aura compté pour moi. Il m'a apporté beaucoup et m'a souvent intéressé. J'étais moins tenté par les diverses formes d'action, et je ne me réjouissais pas de l'institutionnalisation progressive de l'ouliipo. Je crois que j'étais plus pataphysicien qu'oulipien : pour la plupart d'entre vous c'est manifestement le contraire !

* B.O. = Bibliothèque Oulipienne, collection de fascicules publiés par l'Oulipo et contenant divers travaux oulipiens.

** Latis est le nom oulipien d'un des membres du groupe original.

Les moments oulipiens, donc, non seulement constituent un moyen pour un oulipien donné (ancien ou récent) d'apprivoiser intérieurement ce que la fréquentation du groupe l'amène à ressentir bizarrement, mais également l'aident à tenter d'approcher les intentions des fondateurs, qui n'ont pas été vraiment totalement explicitées, ni dans les Trois Manifestes de François Le Lionnais, ni ailleurs.

Ainsi :

MOMENT D – L’Affaire Vermot

Sans avoir été prévenus (du moins G.P. (Georges Perec, de l'Oulipo), M.B. (Marcel Bénabou, de l'Oulipo) et moi-même ne l'avions pas été), nous nous trouvâmes, lors de cette réunion chez F.L.L (François Le Lionnais, notre Fraisident-Pondateur), route de la Reine, à Boulogne, devant un invité d'honneur inattendu.

Ce fut Queneau qui le présenta. Il s'agissait du directeur (ou rédacteur en chef) de l'Almanach Vermot.

Ah, quelle bonne, quelle excellente idée ! Nous qui avons été nourris dès notre enfance au lait de l'Almanach Vermot, à ses leçons, plus douces que le miel, qui avaient guidé nos premiers pas balbutiants sur la juste voie de la poésie, qui nous avait servi de modèle, dont nous avons si souvent désespéré d'être jamais dignes («oh, le canard du doute aux lèvres de Vermot !»), à cette annonce, transportés de joie, nous expectativions.

On allait bien rigoler.

La déception fut sévère.

Je ne sais en quels termes Queneau lui avait présenté notre association, ni ce qu'il espérait au juste de sa présence, mais il se révéla très vite qu'il y avait malentendu. Monsieur 'Vermot' n'avait en apparence pour sa publication qu'un intérêt strictement comptable. Il aurait voulu parler LLLittérature (triple L majuscule). Notre intérêt passionné (et érudit, surtout chez Queneau et Perec) pour les rébus puérils, les blagues stupides, et le recyclage de charades éculées, le stupéfia visiblement. Il nous écouta poliment, poliment s'inquiéta de nos buts et de nos activités, mais, le temps passant, un effarement certain devenait de plus en plus perceptible dans son regard bien habillé de fonctionnaire du jeu de mots. Il plongea le nez dans son assiette et savoura en silence l'excellent déjeuner préparé par Marie-Adèle, la cuisinière-gouvernante du président.

A la fin, même Georges n'osait plus le moindre calembour (qu'il soit -la

Reine, -en Bresse, -geois de Calais (ou -bon l'Archambault)).

Nous nous dispersâmes rapidement.

(Un lecteur attentif de La Compagnie des Zincs de François Caradec (F.C., de l'Oulipo) aura remarqué que, pour conclure ce moment oulipien, j'ai emprunté sans vergogne le style de la fin d'un des textes les plus caradéquiens de ce livre).

Un des moyens de parvenir à la compréhension recherchée de la nature et des buts de l'Oulipo est, c'est naturel, chez ceux des oulipiens qui ont connu Queneau (R.Q.) ou Le Lionnais (F.L.L), d'extraire de leurs souvenirs des détails éclairant sur la personnalité des fondateurs et des 'anciens' (ceux qui faisaient partie du groupe en son état initial).

J'évoque, dans les 'moments' qui suivent (certains en incise), successivement J.Q. (Jean Queval), C.B. (Claude Berge), J.B. (Jacques Bens (

From : François Caradec <f.caradec@wanadoo.fr>

To : Oulipiens <f.caradec@wanadoo.fr>

Date : jeudi 26 juillet 2001 21:59

Subject : Mauvaises nouvelles d'été

Chers tous,

Jacques Bens ne nous a pas attendus, il nous a quittés aujourd'hui, jeudi 26 juillet à midi 15.

Je n'ai aucun autre renseignement à l'heure qu'il est ; la date et le lieu des obsèques ne sont pas encore fixés.

Je vous tiendrai au courant.

Il est possible que je puisse parler de Jacques demain matin 27 sur France-Culture avec Assouline entre 7 h 30 et 8 h.

Faites savoir à tous ceux qui n'ont pas d'email. Merci.

). Ensuite P.B. (Paul Braffort), présent presque à l'origine (particulièrement 'productif' en moments oulipiens), et M.D. (Marcel Duchamp).

En présentant, en 1997, à l'une des réunions mensuelles de l'Oulipo, les 26 'moments' que j'avais alors composés, je les avais préfacés d'une première ébauche de théorie :

Théorie préliminaire du moment oulipien, ou M.OUL

L'exemple même du moment oulipien, celui qui pour moi en exprime le mieux l'essence, est rapporté par Jacques Bens (

From : François Caradec <f.caradec@wanadoo.fr>

To : Oulipiens <f.caradec@wanadoo.fr>

Date : vendredi 27 juillet 2001 17:10

Subject : Suite aux mauvaises nouvelles.

Chers tous (et les autres si vous en voyez),

Je suis à Paris, il est onze heures et j'apprends
que Jacques sera mis dans un trou à Bédoin cet après-midi à 4 heures.

JJ et HM y seront.

Et moi ?

Et toi ?

) dans son ouvrage fondamental 'OULIPO 1960-1963', recueil de quelques comptes rendus de réunions de l'Ouvroir.

MOMENT E – Alva (moment oulipien que je n'ai pas connu (je le regrette, croyez-moi, je le regrette))

Lors de la réunion du vendredi 14 décembre 1962, Jean Queval intervient (je cite) :

QUEVAL : J'ai un travail en cours. il s'agit de composer un sonnet d'un genre particulier, avec, par exemple, et de temps en temps, des alexandrins du type :

Le train traverse la nuit.

LE LIONNAIS : Bel exemple d'alexandrin, en effet.

QUEVAL : J'y mêle des recherches lexicologiques et l'utilisation de structures particulières.

ARNAUD (*ému*) : Pour moi, le train traverse toujours la nuit ! Dès qu'on parle de train, je le vois traverser la nuit. Il n'y a pas de doute.

Ce moment, certes, est celui de l'invention de l'Alexandrin de Longueur VAriable, ou **ALVA**, dont Jean Queval, le vendredi 18 janvier 1963, rappelle l'existence aux oulipiens oublieux : « Puis-je rappeler que j'ai, parlé, un jour, d'alexandrin variable ? » (approbations générales. Il s'agit là, en effet, d'une entreprise souhaitable. Mais comment la réaliser ? Nous en reparlerons), dit le compte rendu.

Un peu plus loin on lit : « Jean Queval nous lit un 'Sonnet réalisé avec un nombre variable d'alexandrins de longueurs variables'. Malheureusement, J.Q. ayant omis de communiquer le texte de ce poème... on ne le trouvera pas à la fin du présent compte rendu. Sera-t-il définitivement perdu ? On souhaite que non. »

Mais l'annonce faite par Jean Queval est aussi, il me semble, comme le montre l'émotion ferroviaire de Noel Arnaud, un événement décisif dans l'histoire de l'Oulipo, celui où on peut voir en germe un principe d'organisation du Temps Oulipien.

Citons à ce propos les deux premiers quatrains du sonnet 52 de William Shakespeare, dans la traduction récente de Bernard Hoepffner (éd. Mille et une nuits ; 23F):

« Ainsi je suis pareil au riche, qu'une clé bénie conduit à son doux trésor verrouillé, qu'il n'ira pas examiner à toute heure, de peur d'émousser la fine pointe du peu fréquent plaisir.

Voilà pourquoi les fêtes sont solennelles et rares, car, peu fréquentes au long cours de l'année, comme des pierres précieuses elles sont disséminées, ou les plus beaux bijoux d'un collier. »

Ainsi les moments oulipiens, ces fêtes de la potentialité, rythment le temps de l'Ouvroir.

Définition – Un **Moment Oulipien**, ou **M.OUL.** est un moment de

potentialité pure dans l'histoire de l'Oulipo.

scolie – En termes aristotéliens on dirait : moment de potentialité en puissance. La remarque fondamentale de Jean Lescure (5 mai 1961) : 'il y a une potentialité de l'inexistant', peut être considérée comme un cas particulier.

scolie 2 – Du moment oulipien jaillit la potentialité de la potentialité.

remarque – Pourquoi le terme M.OUL. ? Il manifeste cette propriété intrinsèque du moment oulipien d'enfermer en soi, en quelque sorte, la perle précieuse d'une future contrainte (dans l'exemple ci-dessus cité, celle de l'ALVA) ; ou encore d'une leçon de morale oulipienne : je pense en particulier à ce moment oulipien relaté par Jacques Jouet, celui de sa première rencontre avec notre Président-Fondateur, François Le Lionnais. Si, comme il nous est rapporté par J.J. (avec une pointe d'agacement, il me semble), F.L.L. mentionne à plusieurs reprises son appartenance à l'Académie du Jouet, c'est bien évidemment que, s'adressant à un oulipien alors débutant, il tient à attirer son attention sur l'importance d'une conception de la contrainte qui la considère wittgensteiniennement comme 'jeu de langage'.

On veillera, ayant écouté les moments oulipiens qui vont être présentés, à dégager pour soi-même, par la rumination ultérieure et la récollection dans la tranquillité, de chacun, la précieuse leçon.

MOMENT F – L’Affaire du Havre

La Bibliothèque municipale du Havre rendait hommage à R.Q. (Raymond Queneau). F.L.L nous convoqua pour que nous allions soutenir son ami Raymond dans cette terrible épreuve.

Nous avons pris le train, nous sommes arrivés largement en avance et avons fait une promenade, en touristes, dans cette belle ville, joyau de l'art de la reconstruction après bombardements.

Le maire fit le discours.

Il évoqua l'œuvre du grand écrivain, enfant du pays, son honneur, sa gloire.

Il dit combien la vocation du maître s'était révélée tôt, quand il n'était encore qu'enfant, puis adolescent, élève au lycée de la ville.

Et il le prouva.

Il avait en main les bulletins scolaires de l'élève Queneau Raymond ; et il nous les lut, signalant les prix de français, les accessits de récitation, glissant sur les années moins brillantes.

Alignés en rang derrière R.Q. nous lui offrions muettement notre soutien moral, pendant qu'il dansait d'un pied sur l'autre, au comble de la gêne.

MOMENT G – Il y a vingt ans

C'est il y a vingt ans déjà, à l'automne de 1976, que Raymond Queneau assista pour la dernière fois (autrement qu'en esprit) à une séance de l'Oulipo.

Pas longtemps plus tard, il mourut.

Lors de la première réunion qui suivit sa mort, la première où je me sois trouvé à l'Oulipo hors de sa présence, je me souvins brusquement d'un passage de Pierrot mon ami.

C'est celui où Pierrot rencontre pour la dernière fois Mounnezergues, le gardien de la chapelle poldève.

Je cite :

«— Vous pouvez me laisser maintenant, dit Mounnezergues.

— Mais... dit Pierrot.

— Non, non, je n'ai besoin de personne. Fermez cette fenêtre simplement, et revenez demain ou après-demain voir si je suis mort. J'aime autant être seul pour procéder à cette petite transformation. »

MOMENT H – (que je n'ai pas vécu (et comme je le regrette !. croyez-moi, je le regrette))

Une naissance

Ce moment est celui (12 septembre 1903) où le curé de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Bléville, l'abbé Gillier, dit à sa gouvernante : « Savez-vous, Berthe, qui j'ai baptisé aujourd'hui ? » — «Non, monsieur le curé. » «L'un des deux fondateurs de l'OU-LI-PO !» — «Ah bon !» — «Ignorante ! eh bien, les parents, eux, ils savaient ! Et même ils trépignaient de joie !»

(Je sais, cette blague n'est pas neuve ; elle a déjà beaucoup servi. Mais je n'ai pas pu résister à la tentation.)

MOMENT I – La rose du président

A l'initiative de Paul Braffort, un hommage à F.L.L. fut organisé au Centre Pompidou.

Le président de l'Oulipo était trop fatigué pour y assister ; mais il tint à être mis au courant de tous les préparatifs.

Il fit une liste de ceux qu'il voulait voir invités à cette soirée.

Et il dit à Michèle Ignazi qu'il y avait en particulier une personne dont la présence lui aurait fait un plaisir infini. Il pensait bien qu'elle ne viendrait pas. Mais il fallait absolument qu'une place, une des meilleures places, lui soit réservée. Et qu'à cette place on dépose une rose.

Une rose rouge. Une rose rouge est une rose rouge est une rose rouge est une rose rouge (ne pas oublier la troisième rose).

Le nom de cette personne ne sera pas révélé.

Je dirai seulement ceci : c'est la pensée de ce moment dans la vie du président, qui est évidemment un moment oulipien, car tout moment, dans la vie du président-fondateur de l'Oulipo, est, ipso facto, oulipien, c'est, dis-je, la pensée de cette rose qui m'a fait entrevoir une autre interprétation possible que celle qu'a magistralement exposée Harry Mathews du célèbre poème de F.L.L., le

Poème d'une seule lettre

T.

MOMENT J – En écoutant Jean Queval

Jean Queval prenant la parole, aussitôt j'écoutai attentivement. Il commençait une phrase. Tel est le moment oulipien que j'évoque : Jean Queval prononçant une phrase. Je dis 'j'écoutai', au passé simple, désignant

un moment révolu et singulier, mais j'aurais aussi bien pu écrire 'j'écoutais', au passé de répétition, temps que le système du verbe propose pour dire les habitudes. Car Jean Queval ne terminait pour ainsi dire jamais ses phrases (j'insère ici un 'pour ainsi dire' car je ne fus jamais sûr, entièrement sûr, du fait que ses phrases n'étaient pas achevées ; en premier lieu parce que la notion de phrase chez Jean Queval n'était pas du tout claire pour ses interlocuteurs (ni leur début, ni leur milieu, ni leur construction, ni leur fin) ; en second lieu parce que ses phrases étaient sérieusement inaudibles, étant donné qu'il les prononçait extrêmement vite, entrecoupées de sortes de 'hein !' ou 'hum !' chevalins peu distincts (comme si s'efforçait sans cesse de parler à sa place un 'houymn' swiftien enfermé en lui) et placés de manière telle qu'ils découpaient les propositions principales de façon syntaxiquement hétérodoxes (je ne parle même pas des subordonnées), et que (ne les laissant pas s'inachever dans le silence, dans un silence de la taille d'une proposition prépositionnelle (ayant prononcé la préposition, puis l'ayant interrompue) ou d'une relative (en ayant dit le pronom embrayeur, puis l'ayant interrompue), il en recouvrait soigneusement la fin d'une seconde sorte de 'hein' semblable, celui-là, en plus atténué, à certains hennissements de Queneau (sans doute leur commune origine normande)) il les enchaînait aussitôt à d'autres phrases, n'ayant pas de rapport à première vue discernable avec celle qui avait précédé (alors même qu'on était encore en train d'essayer de la comprendre)). Et la raison de cet inachèvement, qui 'tombe' comme dirait Frege, sous le concept du présent-comme-anticipation, était son extrême modestie. S'étant engagé dans la phrase, il sentait que l'idée qu'elle allait exprimer était d'une telle banalité que la mener jusqu'à son terme aurait été, en fait, une injure pour celui qui l'écoutait.

C'est pourquoi, Jean Queval prenant la parole, pour vérifier et affiner mon hypothèse, aussitôt j'écoutai (passé simple) et j'écoutais (imparfait) avec la plus grande attention.

MOMENT K – L'affaire du pyjama de Jean Queval

Le festival de poésie se tenait dans la salle de réunion des étudiants de l'université de Cambridge, non loin de la librairie Heffer's.

On était en 1978 ; ou presque.

Je vis arriver Jean Queval.

«Tiens », dis-je, surpris. « Que fais-tu donc là ?»

Et Jean Queval m'expliqua qu'ayant passé quelques jours chez le poète et éminent eliotologue Michael Edwards, il était dans le train quand il se rendit compte qu'il avait oublié son pyjama chez ses amis. Dans ces

conditions, expliqua-t-il, il ne pouvait pas se « présenter chez son épouse » (c'est ainsi qu'il s'exprima). Il allait donc passer quelques jours à Cambridge, en attendant que Michael lui renvoie son pyjama.

MOMENT L – Ce jour-là c'était dimanche

Chacun sait (à l'exception de Gérard Genette) que la contrainte dite du S+7, inventée par Jean Lescure (et présentée à l'Oulipo lors de la réunion du 13 février 1961 (Saint-Lézin) (le martyr de saint Lézin, ordonné par l'empereur Théodose, a donné naissance à un dialogue peut-être apocryphe, resté célèbre : l'empereur ayant menacé le saint de représailles envers sa mère et sa sœur s'il ne renonçait pas à sa foi, et celui-ci s'étant montré inflexible, lui dit : « mais n'aimez-vous pas, Lézin, les autres membres de votre famille ? » Et celui-ci, saisissant la balle au bond, aurait répondu, ne laissant pas échapper l'occasion d'un aussi beau coup de propagande chrétienne : « Aimez-vous les uns les autres »)), la contrainte du S+7, dis-je, est une des plus productrices de sens neufs et profonds de toutes celles qui existent sur le marché. Raymond Queneau en son temps, Jacques Jouet en le sien, et bien d'autres l'ont, par l'exemple, surabondamment prouvé.

L'Oulipo rendait hommage à Jean Queval. François Caradec lut son beau poème, intitulé Souvenir de Jean Queval, dont je vous citerai ici le début et la fin :

Il pleuvait.

Je vis entrer Jean Queval
dans un cabriolet de la rougeur du bain,
dans le cachalot de la roulure du baigneur,
dans le cache-sexe de la roussette du bagnard,
dans le cacique de la routine du bafouillage,
dans le cadeau de la royauté du badaud,
dans le cadre de la rubrique du bacille,

dans un petit café de la rue du Bac.

.....

Quand il ne plut plus, nous sortîmes du bleu, du bled,
du blason, du blanc, du bla-bla, du bitume, du bistrot,

et je le vis partir avec sa vasodilatation sur le thermos,
sa variole sur la thérapie,
sa varappe sur la théocratie,
sa vantardise sur la thaumaturgie,
sa vanille sur la texture,
sa valvule sur la tétralogie

sa valise sur la tête...

.....

Pour moi,
cette justesse-là était discobole,
ce juron était dirigeable,
ce jurançon était direct,
cette jujube était diphtongue,
ce judo était dingue,
cette jouvence était du dindon,

pour moi,
ce jour-là c'était dimanche.

Jean Lescure était assis à la droite de François Caradec. François achevait la lecture de son poème. Je vis J.L. essuyer une larme.

MOMENT M – L'affaire des trois baguettes

En ce temps-là, les réunions de l'Oulipo avaient lieu chez F.L.L. notre Président-Fondateur, 23 route de la Reine, à Boulogne.

Le président présidait. Il attribuait généreusement la parole en agitant une petite clochette.

Le repas (traditionnel), était préparé et servi par Marie-Adèle, la gouvernante-cuisinière du président. Marie-Adèle servait le président avec ferveur et efficacité. Les repas étaient excellents. Son ambition, comme elle le confia à quelque oulipien un jour et à l'oreille, était d'ouvrir un restaurant, chez elle, dans le Sud-Ouest, « après ». « Vous viendrez me voir, j'espère », ajouta-t-elle.

Par « après », elle voulait dire : « après la mort du président ».

La réunion terminée, la date de la réunion suivante décidée, on passait la monnaie. Marie-Adèle apportait la note au président ; le président comptait le nombre des présents et, grâce à son excellente maîtrise de l'arithmétique, annonçait aussitôt quelle devait être la quote-part de chacun.

La 'douloureuse' était salée.

Et plus le temps passait, plus le président vieillissait, plus l'ouverture du restaurant de Marie-Adèle approchait, plus la salaison de la note ressemblait à de la saumure, particulièrement pour ceux (comme Georges) qui n'étaient point trop argentés.

Un jour, avec une audace véritablement dantonesque qui fit notre admiration, Claude Berge qui était assis à la droite du président soudain

subtilisa la note à peine parvenue entre les mains de François et, se penchant sur elle, déclara avec une froide objectivité * : « **trois cents francs pour trois baguettes, c'est beaucoup** ».

A partir de ce moment, l'exagération des notes de Marie-Adèle retomba dans des limites raisonnables.

* C.B. étant mathématicien, son objectivité froide va de soi.

MOMENT N – L'affaire de la lecture de 'What a man'

L'art oulipien, on le sait (et on le vérifie sans cesse plus) est en grande partie un art oral.

Bien des productions sous contraintes produisent leur meilleur effet quand elles sont présentées, en public, et reçues, 'auralement'.

Parmi celles-ci, le célèbre What a man ! de Georges Perec occupe une place à part *. C'est sans doute le texte oulipien qui a été le plus souvent lu devant un auditoire. Et un de ceux dont l'effet (manifesté par des rires francs et massifs) est le plus constant et le mieux assuré (si par hasard une séance de lecture semble ne pas aller tout à fait selon nos désirs, il suffit d'un coup d'œil entre nous et aussitôt, vlan !, on colle un What a man ! et tout va pour le mieux ensuite (cela veut dire aussi que le texte qui suit What a man ! dans un 'reading' oulipien est généralement sacrifié. On se dispute l'honneur de ne pas avoir une de ses propres contributions dans cette position ingrate lors de l'établissement (longuement pondéré et disputé) de la 'conduite' d'une soirée)).

Longtemps, la lecture de What a man ! fut le domaine exclusif de Paul Braffort. Puis, petit à petit, il y en eut d'autres à se hasarder (en l'absence de P.B., par exemple) à se produire à leur tour dans ce fleuron incontesté du répertoire oulipien. Il y eut J.J. (Jacques Jouet), il y eut M.B. (Marcel Bénabou) (je l'ai tenté moi-même, mais sans grand succès, je l'avoue). Il y eut des essais de lecture à deux voix. Bien.

Mais la 'performance', comme disent nos amis les poètes oraux, jusqu'à aujourd'hui la plus spectaculaire, d'exécution de What a man ! fut sans conteste celle à laquelle purent assister la cinquantaine de personnes venues un jour, dans une librairie de Montreuil, rencontrer l'Oulipo.

Les participations de Claude Berge à nos lectures sont rares, et se produisent parfois de manière imprévue. Il lui est arrivé une fois, ainsi, de se présenter brusquement parmi nous à l'heure même de notre entrée sur scène à

Villeneuve-lès-Avignon, ayant débarqué à l'aéroport de Marseille-Marignane depuis un colloque de mathématiques sévères qui s'était tenu à Budapest. Nul n'a jamais su comment il avait été prévenu.

Quoi qu'il en soit, comme j'ai dit, nous lisions ce jour-là à Montreuil. Au moment de commencer, Claude se présenta à l'improviste. Nous lui demandâmes ce qu'il voulait prendre à sa charge dans le programme que nous avions préparé. Il dit sans hésiter : « What a man ! Je n'ai jamais lu What a man ! » Il lut What a man !

Refusez de me croire si vous voulez (je sais que c'est difficilement croyable, et pourtant c'est la pure vérité),

IL N'Y EUT PAS UN SEUL RIRE PENDANT CETTE LECTURE-LÀ.

Ce qui prouve que C.B. est sans conteste le plus extraordinaire lecteur de tous les oulipiens **.

* 'What a man !' est composé à l'aide d'une seule voyelle (écrite) : le 'a'. C'est un monovocalisme en a.

** Claude Berge étant mathématicien, la froide objectivité de ses exposés, donc de ses lectures, va de soi (voir plus haut).

MOMENT O – Une affaire récente

Ce 'moment' est récent. Après la réunion de mars de la présente année (1997), qui s'était tenue chez F.C. (François Caradec) et s'était terminée assez tôt, H.L.T (Hervé Le Tellier), sur le trottoir de la rue Gazan, proposa de ramener certains dans sa voiture. Avec un empressement suspect M.B. (Marcel Bénabou) et M.G. (Michèle Grangaud) se déclarèrent candidats. Hervé ne pouvait pas prendre tout le monde. J'acceptai donc l'offre de C.B. (Claude Berge) de me reconduire chez moi, rue d'Amsterdam, bien que l'autobus 21, qui part tout près, aie pour terminus la gare Saint-Lazare, célèbre pour ses exercices de style (le style gare bien entendu) et que la rue d'Amsterdam (où habita, en plusieurs fois, Alphonse Allais) y commence.

Claude me dit qu'il prendrait un raccourci afin que je sois plus vite arrivé.

Nous sommes partis.

Claude conduisait avec fermeté.

En tant que conducteur, il savait ce qu'il faisait. Un passager, piéton notoire par-dessus le marché, n'a pas à intervenir dans le choix de l'itinéraire décidé par le conducteur de la voiture.

Je restai donc silencieux jusqu'au moment, qui est le 'moment' visé par ce récit, où Claude se tourna vers moi pour me demander conseil. Il s'avouait égaré.

A cet instant, nous nous trouvions errants sur l'aire de Rungis. Je vous laisse le temps d'imaginer la scène:

Partout des entrepôts, des flèches en tout sens, des impasses, des bâtisses éteintes, des grilles. « Comment faire pour revenir à Paris ? » me dit Claude. Une pancarte indiquait un hôtel. Je dis à Claude qu'il me semblait que, si des gens venaient coucher à l'hôtel dans ce labyrinthe, ils devaient posséder un moyen pour aller à Paris. C'était le cas *.

Parvenu porte d'Orléans, Claude hésita un instant et me dit : « Ça t'ennuie si je te laisse porte de Champerret ? » (il habite par là, et sa voiture y va toute seule).

Je suis rentré en métro.

* C.B. étant mathématicien, sa distraction n'a rien de surprenant.

MOMENTS P & Q – L'Arrivée et le Départ

a)- L'Arrivée

En ce temps-là l'Oulipo assurait chaque été un stage d'écriture à la Chartreuse de Villeuve-lès-Avignon, à l'aimable invitation de Marie et Gil Jouanard.

Comme c'était l'époque du Festival, il y avait de la difficulté à trouver place dans les hôtels.

P.B. (Paul Braffort, de l'Oulipo) était alors P.-D.G. d'une boîte dont il était aussi le propriétaire. Lors de la réunion préparatoire au stage, la question logistique fut posée et Paul, avec l'esprit de décision qui le caractérise, dit : « Vous mettez pas en peine. Je me charge de tout ! » Nous admirâmes, confiants.

Le temps venu, nous arrivâmes en Avignon, depuis nos points de départ respectifs, nous retrouvâmes à l'heure dite, montâmes dans la voiture de Paul, grimpâmes en direction de Villeneuve et

« Nom de Dieu ! » dit P.B. « Je ne me souviens plus du nom du premier des deux hôtels où j'ai réservé. »

« Qu'à cela ne tienne », dîmes-nous sans trop d'inquiétude, « allons à l'autre. D'ici là tu auras retrouvé quel est cet hôtel » (il ne s'en est jamais souvenu). « Tu te rappelles le nom de l'autre, au moins ? » – « Bien sûr », dit Paul, choqué de notre manque de confiance.

Nous parvînmes à l'hôtel. C'était le (Marcel peux-tu me remémorer le nom de cet hôtel, où nous sommes allés plusieurs fois ?), enfin le... Là, il se révéla que des chambres avaient en effet été retenues au nom de mr Braffort, mais, comme les arrhes promises (ni par la douairière ni par le marguillier, précisons-le) n'étaient jamais arrivées, elles avaient été louées le matin même à d'autres.

Il y eut comme un moment d'angoisse dans la délégation oulipienne.

b)- Le Départ

Grâce à Marie J. nous réussîmes malgré tout à nous loger. Le stage se passa agréablement quoique chaudement. Il y eut le contingent habituel de stagiaires brillants et de stagiaires contestataires des buts et moyens de l'Oulipo (souvent les mêmes). Des adresses furent prises, des idylles ébauchées et même consommées (je précise : parmi les stagiaires).

Et ce fut le matin du départ.

Paul Braffort (le P.-D.G.) partait pour Genève.

Il prit congé de nous, monta dans sa voiture qu'il avait retrouvée par miracle dans une rue voisine où, à sa grande surprise semblait-il, il l'avait laissée, et il partit.

Nous étions dans le hall, attendant dans les confortables vieux fauteuils (Marcel, il me semble qu'il y a 'vieux' dans le nom de cet hôtel dont je ne me rappelle pas le nom), attendant donc le moment d'appeler des taxis pour nous faire conduire à la gare.

«Tiens », dit quelqu'un, passant une main entre deux coussins, « un portefeuille ». C'était le portefeuille de Paul, accompagné de son passeport et de son carnet d'adresses.

A ce moment le téléphone sonna. On demandait mr Braffort : sa secrétaire, qui l'appelait pour lui rappeler son rendez-vous, urgentissime, l'après-midi même, à Paris *.

* A la lecture de ce double moment, on pourrait penser que P.B. est distrait. Pourtant, il est physicien, et non mathématicien.

MOMENT R (que je n'ai pas vécu (comme je le regrette !))

La cooptation

J'aurais tant voulu être présent lors de la deuxième élection de Paul Braffort à l'Oulipo.

Ce fut, d'après Jacques Bens, le 28 avril 1961. Il est qualifié dans le compte rendu de séance de « **poète, belge et atomiste** ».

Il avait déjà été coopté une première fois à la séance du 13 mars de la même année, comme « atomiste, poète et bruxellois ».

Est-ce bien le même ?

MOMENT S – L'affaire Calmann-Lévy

Jacques Bens râlait ; et s'inquiétait. Il en avait marre de faire des petits boulots, des mots croisés par-ci, des radios par là ; ça lui prenait tout son temps ; ça payait pas ; il avait plus le temps de rien faire de sérieux.

Un jour, à l'Oulipo, il rayonnait. On lui avait offert un travail intéressant. Il allait être directeur littéraire chez Calmann-Lévy.

Peu de temps après, à une proche réunion (je dirais pas plus de deux mois après celle que je viens d'évoquer), je lui demandai s'il en était content.

«Content ?» me dit-il, « tu veux rire. Je leur ai fichu ma démission.

Tu comprends, ils voulaient que je lise des manuscrits. Mais il n'y a rien de plus ennuyeux que de lire des manuscrits idiots. » Je convins qu'en effet, imposer au directeur littéraire d'une maison d'édition de lire des manuscrits proposés pour publication à cette maison, c'était une prétention vraiment excessive.

MOMENT T – (que j'ai certainement vécu, mais dont je n'ai, hélas, aucun souvenir)

La carte postale

Il s'est produit, un matin de 1967 (le premier ou le 2 avril vraisemblablement) quand j'ai trouvé dans mon courrier (56 rue Notre-Dame-de-Lorette) la carte postale envoyée de Monte-Carlo le 30 mars et signée de François Le Lionnais et Marcel Duchamp. Le texte était le suivant :

Nous avons joué selon la méthode mais nous n'avons pas gagné. A
bientôt (réunion du vendredi 14 avril)
avec notre amical souvenir

Note 1 – S'agissait-il de la martingale autrefois inventée par Duchamp ou de la méthode, dite de Monte-Carlo précisément, due à Stanislaw Ulam (en collaboration avec John von Neumann et Richtmyer) *, de l'OuMathPo ? je

ne sais.

Note 2 – Le même jour, une autre carte, signée des mêmes, était envoyée à Paul Braffort, alors aux Pays-Bas.

Walter Henry, l'éminent spécialiste de P.B. la reproduit en fac-similé dans le numéro 86 de la B.O. (Bibliothèque Oulipienne).

Note 3 – Calvin Tomkins, dans sa récente biographie de Duchamp, ignore la présence de celui-ci à l'Oulipo. Ignorance crasse ? censure ?

* Note 1a – cf. S. Ulam : 'On the Monte Carlo Method', in *Proceedings, Symposium on Large-Scale Digital Calculating Machines, September 1949*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1951.

MOMENT U – Un jour, Georges Perec

Georges Perec, un jour, nous lut un fragment d'un travail en cours. Nous écoutâmes avec les signes de la plus profonde attention et des mimiques du sourcil ou du front destinées à lui montrer l'intensité de notre concentration en vue du déchiffrement de la contrainte.

Il s'arrêta.

«Alors ?» dit-il.

– (Pas de réponse.)

« Alors ? » insista-t-il, « c'est pourtant simple. »

Jetons un voile charitable sur quelques hypothèses faites par X., Y., ou Z.
Nous renonçons.

Il avait lu le début de La Disparition.

MOMENT V – (que je n'ai pas vécu (et pour cause) (et comme je le regrette))

Une réunion chez Harry

Depuis sa fondation, sans exception il (c'est une règle absolue et irréfragable de sa charte, de son règlement, de sa constitution (orale)), l'Oulipo, s'est réuni tous les mois.

Une fois, une seule fois, il n'y eut qu'un seul présent.

Cela se passait chez H.M. (Harry Mathews). Harry tint à ce que la réunion se tienne quand même. Il en fut le président, et le secrétaire. Il rédigea et nous envoya ensuite le compte rendu. Le menu avait été particulièrement soigné. Et les vins ! Je ne vous dis pas quels vins !

J'aurais tant voulu assister au moment où il déclara que la séance était ouverte ; et se donna la parole.

Je sais bien que ce rêve non seulement ne peut être dit qu'à l'irréel du passé, est 'counterfactual', comme disent les historiens d'aujourd'hui, mais qu'il n'appartient même pas à un monde qui aurait pu possiblement avoir été, puisque si j'avais été présent, Harry n'aurait pas été seul à cette séance de l'Oulipo et je ne serais pas en train de regretter de n'avoir pu y assister.

MOMENT W – Le moment générique

Depuis que je suis entré, à l'automne de 1966, à l'Oulipo, il y a chaque mois un moment (sinon chaque mois, du moins à chaque réunion à laquelle je prends part), qui est pour moi le moment oulipien par excellence, le moment générique.

Je suis arrivé à l'heure, ou un tout petit peu en avance (si je suis arrivé trop en avance, chez François Caradec ou Jacques Jouet ou Harry Mathews par exemple, j'attends patiemment en bas dans la rue (j'y rencontre parfois François Caradec, sauf si c'est chez lui précisément qu'a lieu la réunion)), on a bu un verre préparatoire, les retardataires ont fini par se présenter (Claude Berge, par exemple, qui est venu par erreur la semaine précédente, et qui arrivera avec une heure vingt de retard en pensant être ponctuel (sa montre, étant encore à l'heure d'été (c'est la réunion de novembre), aurait dû le faire arriver avec une heure d'avance, mais elle était arrêtée depuis vingt minutes), on va pouvoir commencer. On a choisi un président de séance et un secrétaire. L'hôte annonce les présents (présents présents ou annoncés présents), lit les lettres des excusés, et cetera. Mais ce n'est pas encore, pour moi, le moment.

Le **moment** est celui où, se préparant à établir l'ordre du jour, le président de séance annonce : « Création : qui s'inscrit ? »

MOMENT X, ou moment oulipien oméga

Un jour

L'Oulipo, c'est certain, ne cessera jamais (ce serait contraire à son règlement, à sa charte, à sa constitution, à ses statuts). Mais il se peut qu'un jour, dans très, très très longtemps, il n'y ait plus aucun oulipien vivant sur terre (auquel cas, vraisemblablement, il n'y aura plus aucun être vivant sur la terre).

Dans ces conditions, il y aura eu une dernière réunion de l'Oulipo (dernière, au moins, des réunions telles que nous les connaissons).

J'appelle moment oulipien oméga celui où le président de séance d'alors dira, dans la langue qui sera alors en usage pour les réunions de l'Oulipo : « la réunion est terminée ».

Il dira aussi : « prochaine réunion ? » Tous les oulipiens présents sortiront leur carnet (ou ce qui tiendra lieu, à cette époque, de carnet).

Je les regarde et je me dis :

ILS NE SAVENT PAS QUE CETTE RÉUNION N'AURA PAS LIEU.

C'est pathétique !

Si la production de Moments Oulipiens continue comme je l'espère, un certain mode de description du groupe en résultera. Leur ensemble, * ...

*** Première incise – un certain mode de description du groupe en résultera. Leur ensemble, ***

Je me suis interrompu pour cette longue incise que je mets à la suite immédiate de ce qui précède, car il me semble qu'il n'est pas mauvais de vous présenter d'une manière moins indirecte l'Oulipo et ses buts. Le texte qui vient maintenant comme partie seconde de mon chapitre est une réflexion personnelle, pas un texte officiel de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (j'indique cependant qu'à l'initiative de Harry Mathews il a été publié, en traduction anglaise, dans *Oulipo Compendium* (Atlas Press O London O 1998), ce qui lui donne un statut proche de la canonicité).

Je lui signifie son statut d'incise par une chute de corps typographique (qui passe de Times 14 à Times 12).

DEUXIÈME PARTIE :

LA CONFÉRENCE DE REUS (1991)

§ 35 «L'octubre del del propassat any 1991 el Centre de lectura de Reus va tenir la satisfacci'o d'accolir en les seves dependències l'exposici'o *Literatures submergides* aix'i com també l'encontre de creadors Escriptura i combinatòria »

Les quelques lignes, en catalan, du titre de ce moment prose indiquent dans quel cadre j'ai été amené à prononcer la conférence qui suit. Parmi les 'creadors' étrangers (étrangers à la Catalogne) se trouvaient un autre écrivain de langue française, Valère Novarina, et un Espagnol, Julian Rios. La traduction catalane de mon intervention figure dans un volume intitulé, comme le colloque, Escriptura i combinatòria, publié en 1994 à Barcelone.

La petite ville de Reus, dans la province de Tarragone, est fière de son ancienneté. De mauvaises langues prétendent que sa devise est : 'Reus, Paris y Londres', et qu'elle signifie ainsi la véritable hiérarchie qui doit s'établir entre les trois seules grandes villes dignes de l'être du monde (Barcelone n'en fait pas partie). J'ai remarqué qu'elle numérote ses rues en mettant les impairs à droite (en montant) et non à gauche, comme à Paris (et Barcelone).

L'Oulipo et l'Art combinatoire.

@ 1. Parler de l'Oulipo en ce lieu, au cœur de la Catalogne, impose évidemment de commencer par un hommage à un des pères de la conception 'oulipienne' de la littérature, Ramon Llull. Voilà qui est fait.

@ 2. En concevant, pendant l'été de 1960, le Projet de ce qui allait devenir, après l'étape, essentielle, de la nomination, et le passage de quelques années

@ 3. (le nom ayant subi une métamorphose en quatre temps :

a- un nom initial, inaugural : Ouvroir de Littérature Potentielle, qui devient

b- un sigle : OULIPO.

c- puis un nom propre : OULIPO, devenu enfin

d- un véritable nom pour son propre compte, c'est-à-dire un substantif susceptible d'adjectif, 'oulipien', de transductions et translations en d'autres

langues, l'américain créant 'oulipism', un substantif (je dis l'américain, car l'Angleterre s'est pour le moment montrée réfractaire à l'ouliipo), l'allemand l'adjectif 'oulipisch', et l'italien un groupe imitateur, l'OP.LE.PO, le nom premier n'étant plus alors que l'origine étymologique de ce qui n'a plus besoin, sinon pour une explication 'génétique', d'être glosé),

@ 4. en fondant, donc, l'**Oulipo**, François Le Lionnais et Raymond Queneau ne se doutaient pas (mais peut-être en étaient-ils intimement persuadés ?) qu'ils allaient créer un nouveau groupe littéraire qui, trente ans plus tard, et déjà longtemps après leur mort, est encore vivant. Avant d'en venir à l'aspect proprement conceptuel et actuel de l'entreprise, il importe de souligner quelques traits originaux de leur entreprise.

@ 5. En premier lieu je noterai sa **longévité**. L'Oulipo a commencé en 1960 et il est toujours vivace. C'est un phénomène tout à fait exceptionnel dans l'histoire de la littérature française (je ne sais ce qu'il en est ailleurs), et j'y verrais une première originalité que je 'dédurais' comme ceci :

@ 6. L'histoire de la littérature dans notre pays se caractérise, au moins depuis la Renaissance, par un mode de fonctionnement tout à fait particulier. De manière récurrente, de génération en génération, apparaissent (ou sont inventés après coup par les historiens de la littérature) des groupes littéraires qui ont en commun les caractéristiques suivantes (que je décris rapidement et sommairement) :

a- Ces groupes se réunissent en vue de renouveler et de refonder la littérature française qui est tombée dans un état de dégénérescence lamentable (selon eux).

b- Leur mot d'ordre est celui-ci : tout ce qui a été fait jusqu'à nous est nul. Tout ce qui se fera après nous nous devra la possibilité même d'exister. (Ce qui est bon dans le passé n'est que préfiguration de ce que le groupe va faire. Ce que le groupe propose définit ce qui sera bon à l'avenir.)

c- Ces groupes ont une structure fortement hiérarchisée : il y a un ou des chefs de file, et des épigones, des 'seconds couteaux'.

d- Le groupe méprise profondément tous ses contemporains, et particulièrement les groupes rivaux que son existence même et ses prétentions affirmées ne manquent pas de susciter.

e- Le mode même d'existence du groupe amène sa destruction assez rapide, par divisions, divergences, 'déviation', hérésies, trahisons et exclusions.

f- Pendant sa généralement courte vie, le groupe, entouré d'ennemis, assiégé de partout par des ennemis et des rivaux qui ne lui veulent pas du bien, développe des traits typiques de secte, de mafia, de gang ou, plus modestement, de société d'admiration mutuelle.

@ 7. Citons seulement quelques exemples : la Pléiade, les Classiques, les Romantiques, les Surréalistes et, plus près de nous, bien oublié aujourd'hui, le

groupe Tel Quel.

@ 8. C'est, bien évidemment, pour des raisons historiques, le groupe surréaliste qui a servi de repoussoir à l'Oulipo. Raymond Queneau, en effet, avait été surréaliste. Et, on le sait, il était sorti violemment de la secte bretonienne. C'est indiscutablement en réfléchissant à ce malheureux exemple qu'il 'inventa' les quelques règles, originales, suivantes (j'attribue à Queneau, pour simplifier, des décisions qui furent prises en commun par les deux fondateurs ; j'indiquerai plus loin ce qui me semble être la contribution la plus spécifique de Le Lionnais à la définition de l'objet-ouliipo) :

@ 9.

a- Le groupe de l'Oulipo n'est pas un groupe fermé. Il s'étend par cooptation de nouveaux membres.

b- Nul ne peut être exclu de l'Oulipo.

c- En contrepartie (on n'a rien sans rien) nul ne peut démissionner de l'Oulipo, ni cesser d'en faire partie.

d- Il s'ensuit que quiconque a été membre de l'Oulipo le reste. Ceci implique en particulier :

d'- les morts font toujours partie de l'Oulipo. (Ainsi Luc Etienne, coauteur de 'la Méthode à Mimile', inventeur du palindrome phonétique ; Latis, pataphysicien rigoureux ; Albert-Marie Schmidt, seiziémiste érudit ; Marcel Duchamp, poète, fabricant d'objets utiles, inventeur de RRose SSélavy).

e- Pour corriger ce que la dernière règle a de trop contraignant, une exception à (d) a été prévue. On peut cesser de faire partie de l'Oulipo dans les conditions suivantes : en se suicidant, mais devant huissier, qui constatera que le suicide de l'oulipien considéré est, selon ses dernières volontés explicites, destiné à lui faire quitter l'Oulipo et retrouver sa liberté de manœuvre pendant le reste de l'éternité.

@ 10. On voit aisément que ces règles, toujours respectées depuis la fondation, font de l'Oulipo quelque chose de fort différent du groupe surréaliste, par exemple.

@ 11. Pour bien comprendre la deuxième originalité profonde de l'Oulipo, il faut sortir du champ littéraire pour se tourner vers la Mathématique.

@ 12. Quelque temps après la création du Surréalisme en effet, la France a vu naître, dans le domaine mathématique cette fois, un autre groupe d'avant-garde, le groupe Bourbaki. Il est hors de doute que Queneau et Le Lionnais, mathématiciens amateurs eux-mêmes, et grands admirateurs de Bourbaki, ont pensé à ce groupe au moment de fonder l'Oulipo. Je proposerai la formule suivante :

@ 13. Le groupe Bourbaki a servi de contre-modèle au groupe surréaliste pour la conception de l'Oulipo.

@ 14. On peut dire aussi que l'Oulipo est un hommage à Bourbaki, une imitation de Bourbaki.

@ 15. En même temps il est, de manière non moins évidente, une parodie de Bourbaki, sinon une profanation (pour reprendre l'axiome dit d'Octavio Paz : Hommage et Profanation sont les deux mamelles de la littérature).

@ 16. Le Projet fondateur de Bourbaki, réécrire l'ensemble de la Mathématique et lui donner des fondements solides à partir d'une source unique, la Théorie des Ensembles, et d'une méthode rigoureuse, la Méthode Axiomatique, est à la fois sérieux, admirable, impérialiste, sectaire, mégalomane et pompeux. (L'humour n'est pas sa caractéristique première.)

@ 17. Le projet oulipien, qui 'traduit' la visée et la méthode bourbakiste dans le domaine des arts du langage est également sérieux, ambitieux, mais non sectaire, et non persuadé de la validité de sa démarche à l'exclusion de toute autre approche.

@ 18. Je ne poursuivrai pas beaucoup plus loin la comparaison des deux groupes (je reviendrai, bien entendu, sur la 'méthode').

@ 19. J'insisterai seulement sur le point suivant : le groupe Bourbaki était un groupe secret (même si ce secret est assez vite devenu un 'secret de polichinelle' il n'en est pas moins essentiel de signaler cette 'caractéristique' qui, quelles que soient les intentions qui avaient été celles des fondateurs, a favorisé sa transformation en secte et association pour une prise de pouvoir dans les institutions). L'Oulipo était aussi, dans ses premières années, un groupe semi-clandestin. On ne saurait trop féliciter Queneau d'avoir assez vite abandonné cette restriction qui n'aurait pas manqué d'avoir des effets néfastes du même type.

@ 20. Je peux maintenant énoncer le deuxième trait original, qui vient du choix du modèle : l'Oulipo n'est pas un groupe exclusivement littéraire. Plus précisément : l'Oulipo est un groupe littéraire qui se compose de quatre espèces de membres :

(i)- les premiers sont des compositeurs de littérature (prose, poésie, critique) qui ne sont pas des mathématiciens ;

(ii)- les seconds sont des mathématiciens qui ne sont pas des compositeurs de littérature ;

– les membres du type (iii) sont compositeurs de littérature et mathématiciens ;

– ceux du type (iv) sont mathématiciens et compositeurs de littérature :

(les types (iii) et (iv) sont distincts, 'et' étant pris ici au sens d'une succession hiérarchique ('et' = 'et de manière moins fondamentale' ou, additivement : 'et en plus').

@ 21. L'Oulipo, donc, est d'abord un groupe. Quels sont ses buts, que fait-il ?

@ 22. Le but de l'Oulipo est d'inventer (ou réinventer) des contraintes de type formel et de les proposer aux amateurs désirant composer de la littérature.

@ 23. Éliminons donc tout de suite un premier malentendu possible : il n'est pas dans les buts premiers de l'Oulipo, en tant que groupe, de créer des œuvres littéraires. Une œuvre littéraire, médiocre ou pas, méritant d'être appelée oulipienne peut avoir été composée par un membre de l'Oulipo, mais peut l'être par un non-membre de l'Oulipo.

@ 24. Il s'ensuit que les publications proprement oulipiennes, publiées sous son nom, ou sous son autorité, ne prétendent pas nécessairement au statut d'œuvres littéraires (d'où certains malentendus critiques, pas toujours innocents).

@ 25. Un peu de bibliographie : l'Oulipo a publié sous son nom, principalement, deux volumes 'théoriques', parus tous deux aux Éditions Gallimard, à Paris :

- La Littérature Potentielle (ou Lipo) (1973) ;
- L'Atlas de Littérature Potentielle (1981).

@ 26. Il a publié et continue à faire paraître, sous son autorité, des fascicules (courts), à tirage limité (150 exemplaires) composés par des membres de l'Oulipo, ou œuvres oulipiennes collectives : ils constituent la Bibliothèque Oulipienne (les 52 premiers numéros ont été regroupés, en trois volumes, aux Éditions Seghers).

@ 26bis (note ajoutée en 2001). Le numéro 119 est atteint et dépassé. Comme le temps passe.

@ 27. Une troisième caractéristique de l'Oulipo apparaît (non entièrement originale ; on la retrouve, avec des modalités diverses dans le groupe surréaliste comme dans le groupe Bourbaki) : **le travail de l'Oulipo est collectif**.

@ 28. L'Oulipo se réunit, obligatoirement, une fois par mois (ceci depuis la fondation. La réunion d'octobre 1991 sera la 372^e). Chaque réunion a un ordre du jour sévère et immuable, qui comporte nécessairement la rubrique 'création', c'est-à-dire la présentation, pour discussion, d'une contrainte nouvelle.

@ 29. Le travail de l'Oulipo est collectif, et ses produits, la proposition de contraintes et leurs exemples, sont à mettre au compte du groupe (même si certaines contraintes sont d'invention individuelle :

- la contrainte peut-être la plus célèbre et la moins comprise, le 'S+7', est due au poète Jean Lescure ;
- la contrainte du prisonnier l'est à l'un des deux 'secrétaires' de l'Oulipo, Paul Fournel, nouvelliste, cycliste et éditeur (l'Oulipo a deux secrétaires : le secrétaire provisoirement définitif, et le secrétaire définitivement provisoire ; notre deuxième secrétaire est Marcel Bénabou,

éminent historien de 'La Résistance africaine à la romanisation', & notre spécialiste du 'langage cuit');

– la contrainte du 'tireur à la ligne' est due au romancier Jacques Bens (qui est aussi l'auteur d'un livre (paru aux Éditions Christian Bourgois) rassemblant les comptes rendus des réunions de l'Oulipo pendant les premières années de son existence).

J'achève, à cette occasion, de 'situer' le mot 'oulipo' par rapport à ses deux 'cousins', 'surréalisme' et 'Bourbaki'. On peut dire qu'il se place de manière originale entre eux : le surréalisme, comme substantif et comme idée (indépendamment de l'utilisation dénigrante et proprement ignoble que les journalistes font aujourd'hui en France (et en Angleterre au moins) de l'adjectif 'surréaliste'), a définitivement supplanté le groupe. Au contraire le 'bourbakisme' reste étroitement dominé par la référence à l'équipe de ses fondateurs. Mais l'Oulipo, identifié comme groupe littéraire, et l'oulipo, idée et pratique de la littérature, sont dans un équilibre quasi parfait.

@ 30. Un quatrième trait (commun à l'activité des trois groupes) est l'**universalité potentielle**. La mathématique de Bourbaki, même si on lui reconnaît des traits particuliers (comme éloge ou comme dénigrement) d'un certain 'génie français', n'est évidemment pas limitée à un seul pays et à une seule langue. Il en est de même du surréalisme. Mais la pratique de l'écriture sous contrainte est envisageable (même si certaines contraintes ne sont pas généralisables partout) en toute langue. C'est là sans aucun doute une très grande force 'd'attraction' qui commence à être reconnue ici et là (et est sans doute une des raisons principales de l'hypothèse, que je fais mienne, d'une extension future de 'l'oulipisme' au-delà du groupe Oulipo). (Le groupe compte parmi ses membres un Américain, le romancier Harry Mathews, un Italien, Italo Calvino, un Belge, André Blavier, un Provençal, moi-même. Ross Chambers et Stanley Chapman sont anglais et australien respectivement. Jacques Duchâteau, romancier et homme de radio, est suisse. C'est déjà dire que l'Oulipo a vocation à l'universalité et n'est pas confiné à l'intérieur de ce que Heimito von Doderer appelle les 'frontières du dialecte'.)

@ 31. Ceci me permet d'introduire une digression, très importante. Il est manifeste pour quiconque a un peu fréquenté la littérature d'inspiration oulipienne que bien des contraintes qui y sont utilisées l'ont été antérieurement à la fondation de l'Oulipo (on les trouve un peu partout dans le monde, un peu partout dans les siècles). C'est un phénomène que nous avons décrit sous le vocable de **Plagiat par anticipation**. Au-delà du caractère paradoxal et provoquant de la désignation (qui est en même temps une moquerie à l'égard des surréalistes et de Bourbaki qui traitent les poètes ou les mathématiciens du passé comme s'ils n'étaient que des surréalistes (ou des bourbakistes) à qui la grâce a manqué), il s'agit, un peu plus sérieusement, de marquer qu'une partie de la littérature passée peut être examinée avec des yeux neufs en la situant 'du point de vue de la contrainte' (Michèle Métail a ainsi pu récemment déchiffrer des poèmes de la tradition antique chinoise qui

sont littéralement incompréhensibles si on ne les aborde pas dans cet esprit). (Certains des ‘maîtres’ de l’Oulipo sont de grands plagiaires par anticipation : Lewis Carroll, Raymond Roussel, Alphonse Allais (édité par un membre de l’Oulipo, François Caradec), Alfred Jarry (dont notre président actuel, Noël Arnaud, écrit la biographie).)

@ 32. Il s’ensuit (cinquième trait) que la littérature oulipienne n’est ni moderne ni postmoderne, mais est ce que j’appellerai une **littérature traditionnelle d’après les traditions** (d’où vient, en particulier pour les textes poétiques ou proches du conte, de la fable, la grande parenté qu’elle entretient avec la poésie orale, traditionnelle ou contemporaine (l’Oulipo est fier de compter dans ses rangs une des meilleurs représentantes de la ‘poésie de performance’, Michèle Métail). L’accueil public, à l’occasion des ‘lectures’ faites par le groupe, en est un témoignage spectaculaire).

@ 33. Qu’en est-il alors des rapports de la contrainte, de la combinatoire et de la potentialité ? Les contraintes oulipiennes étant descriptibles, explicitables, utilisables par tous, donnent les règles d’un jeu de langage (au sens wittgensteinien) dont les ‘parties’ (les textes composés suivant les règles) sont virtuellement nombreuses, et représentent des combinaisons langagières échafaudées à partir d’un petit nombre d’éléments obligatoirement intriqués. La ‘potentialité’ de la contrainte est d’abord là. Pour prendre l’exemple d’une contrainte fort ancestrale, celle du ‘lipogramme’, renouvelée, amplifiée et oulipianisée par Georges Perec dans son roman ‘La Disparition’, texte écrit sans la lettre e, tout texte lipogrammatique sans e est une ‘partie’ de ce jeu de langage qui se déploie dans une langue particulière, le ‘français sans e’.

@ 34. Mais la potentialité peut être inscrite dans l’œuvre particulière elle-même. Le livre fondateur de Raymond Queneau (le premier livre intentionnellement oulipien), les ‘Cent mille milliards de poèmes’, propose simultanément tous les textes possiblement constructibles en variant les choix de succession des vers de dix poèmes de base (des sonnets). En livrant cet ‘essai’ au public, Queneau s’inscrivait consciemment dans une tradition qui, en France, remonte aux Grands Rhétoriciens (les ‘Litanies de la Vierge’, de Jean Meschinot) et qui a trouvé sa première expression expressément combinatoire au 17^e siècle chez l’Allemand Quirinus Kuhlmann. La potentialité est ici explicitement liée aux recherches d’un nouvel art combinatoire (qui va de Bruno à Leibniz, après Lull) et s’appuiera ensuite sur les développements mathématiques les plus récents. (Un des fondateurs de l’Oulipo, Claude Berge, est un des maîtres, mondialement reconnu, de la combinatoire mathématique. C’est lui qui a fourni à Perec le ‘modèle’ mathématique de son chef-d’œuvre ‘La Vie mode d’emploi’.) (Une des ‘dépendances de l’oulipe, qui utilise les possibilités de l’exploration automatique des contraintes par l’ordinateur, a été fondée par Paul Braffort, éminent physicien, logicien, informaticien et chanteur, et moi-même : c’est

l'**ALAMO** (Atelier de Littérature Assistée par Mathématique et Ordinateur).)

@ 35. L'intervention, limitative et décisive à la fois des mathématiques dans l'art de l'Oulipo a été voulue par les fondateurs. La raison essentielle était qu'après l'effondrement de la puissance créatrice des contraintes traditionnelles, elles seules (dans l'esprit de Queneau et Le Lionnais) pouvaient offrir une voie de salut entre l'obstination passiste dans des modes d'expression désuets et la croyance, intellectuellement débile, en les vertus de la 'liberté absolue'. Il s'agit bien là, au moins au début, d'un anti-surréalisme de principe. Mais, au-delà de ce débat, historiquement daté, il s'agit aussi d'une prise de position dans la querelle (éternelle et universelle) entre partisans et adversaires du 'formel' (avec tous les sous-débats que cela suppose et sur lesquels je ne m'étendrai pas).

@ 36. Le raisonnement est le suivant : la 'prise de liberté' en art n'a de sens que par référence ; c'est un geste de destruction de modes artistiques traditionnels. Au-delà de cette crise de liberté (qui est souvent créatrice, enrichissante, contre les survivances figées de la tradition), elle ne se nourrit plus que de la répétition psittaciste de la même démarche (autoparodie instantanément démodée). On a alors affaire à une exploitation, de plus en plus faible, triste et morose, des débris inconscients de la tradition. (C'est ce que j'ai tenté de montrer, à l'occasion du 'problème du vers libre', en un essai d'oulipu analytique' dans mon livre 'La Vieillesse d'Alexandre' (1976, 1988).)

@ 37. Bien entendu, l'Oulipo est tout sauf impérialiste. Il offre une position artistique, esthétique, avec ses modes de justification, ses arguments, ses exemples. Il ne prétend pas détenir la vérité. L'écriture sous contrainte, l'écriture oulipienne, cherche à retrouver un autre mode d'exercice de la liberté artistique, celui (qui est à l'œuvre dans toutes les poésies et littératures du passé, ou presque) de la difficulté vaincue. Tel le coureur de marathon, l'oulipien trouve parfois ainsi l'ivresse d'un 'second souffle' (dont ce qui est sans doute à ce jour le plus grand roman oulipien, 'La Vie mode d'emploi' de Georges Perec, donne un exemple).

Une définition : **L'auteur oulipien est un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir.**

@ 38. Il est clair, d'après ce qui précède, que les procédures oulipiennes sont aussi éloignées que possible de 'l'écriture automatique' et, plus généralement, de l'idée d'une littérature dont la stratégie serait le hasard (considéré comme l'auxiliaire indispensable de la liberté). C'est un des contresens les plus remarquables et les plus persistants au sujet de l'Oulipo et d'une de ses premières inventions, véritablement emblématique, la contrainte dite du 'S+7'. (Ce malentendu a trouvé un écho chez un théoricien de la littérature (généralement mieux inspiré) qu'on aurait pu croire informé, plus réfléchi et moins crédule, et qui s'est laissé aller à écrire un texte bien médiocre à ce sujet : Gérard Genette.)

@ 39. Les contraintes, regardées du point de vue de l'utilisateur, peuvent

être plus ou moins ‘difficiles’, plus ou moins surmontables. Il existe évidemment une relation complexe entre les exigences de la règle extérieurement imposée et la liberté intérieure de l’artiste. (Et c’est pourquoi le choix de la mathématique, considérée comme essentiellement antagoniste de la poésie, n’est pas indifférent : les mathématiques sont les plus artificielles possibles, vues de l’intérieur de la littérature.) Il y a là un véritable défi. Et c’est pourquoi la ‘voie de l’ouliipo’, comme ailleurs la théologie négative, n’est pas recommandable à tous pour trouver le salut littéraire. La potentialité rencontre là des limites (dont témoigne un débat, tôt ouvert au sein de l’Oulipo : pour qu’une contrainte proposée soit considérée comme oulipienne, faut-il qu’il existe au moins un texte composé suivant cette contrainte ? La plupart des oulipiens répondent que oui. Mais le Président Le Lionnais, toujours ‘radical’, avait tendance à écarter d’un revers de main cette exigence. Il existe en outre toute une ‘ligne’ oulipienne recherchant des contraintes combinatoirement passionnantes, mais pour lesquelles les textes possibles sont extrêmement peu nombreux).

@ 40. Je ne dresserai pas ici, faute de temps, un catalogue des contraintes oulipiennes et des structures mathématiques qu’elles mettent en œuvre. J’insisterai seulement sur l’aspect ‘stratégique’ de leur intervention. L’Oulipo a en effet emprunté à Bourbaki sa méthode, la ‘méthode axiomatique’ (qui chez Bourbaki n’est qu’une systématisation du développement de la mathématique depuis la fin du dix-neuvième siècle, dominée par la figure tutélaire de David Hilbert, auquel Raymond Queneau rend hommage dans l’un de ses tout derniers textes, le n°3 de la Bibliothèque Oulipienne, ‘Les Fondements de la littérature selon David Hilbert’). Les contraintes sont présentées de manière explicite, systématique et peuvent être écrites dans le langage de la logique mathématique. Les textes oulipiens sont alors des conséquences littéraires de ces axiomes, selon des règles de déduction (seulement partiellement formalisées, bien entendu) qui en font l’analogue des chaînes de théorèmes, corollaires et scholies, dont se bâtit un texte mathématique.

@ 41. Pour approfondir ce lien avec les mathématiques, nous avons proposé des ‘lois’ qui étendent (optionnellement) l’intervention de la règle au-delà de son ‘minimum’, qui est le ‘système d’axiomes’. Par exemple :

‘un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte’;

‘un texte écrit suivant une contrainte appuyée sur une théorie mathématique utilise des théorèmes non triviaux de cette théorie’.

@ 42. C’est une application créatrice de la première de ces deux ‘lois’ qui fait la différence, fondamentale, entre le roman sans ‘e’ de Perec, ‘La Disparition’, et ses prédécesseurs de la tradition lipogrammatique. Car ‘La Disparition’ raconte la disparition du ‘e’. Loin de rester externe au texte, de se situer seulement à son début, à ses fondations, la contrainte alors, telle

‘l’image dans le tapis’ de Henry James, le pénètre entièrement.

@ 43. Il est clair que c’est du côté de la composition des ‘œuvres oulipiennes’ par le recours à des systèmes complexes de contraintes, à des stratégies démonstratives, ou à des protocoles de dévoilement et de dissimulation, que se situe la distance entre l’exercice, la ‘gamme d’entraînement’ du texte élémentaire fait selon une contrainte, et la création proprement littéraire. C’est à ce titre seulement que l’Oulipo mérite d’être désigné comme un véritable mouvement littéraire (créativité que n’atteignit pas Bourbaki, en mathématiques). Mais de telles œuvres existent (alors qu’il y a une distance évidente, infranchissable à l’analyse, entre les ‘écritures automatiques’, et les grands textes surréalistes).

@ 44. Une des caractéristiques essentielles de Bourbaki était de tenter de donner des théories axiomatiques une présentation systématique, cohérente et hiérarchisée, de bâtir la ‘maison’ mathématique sur une architecture de ‘structures’. Ce fut sa grandeur et en même temps son échec. Car le choix des ‘fondations’, la Théorie des Ensembles, se trouva dépassé au moment même où l’entreprise arrivait à maturité : les développements foudroyants de la logique d’une part, la Théorie des Catégories d’autre part se trouvèrent inassimilables par la conception bourbakiste.

@ 45. L’Oulipo (en grande partie grâce au ‘scepticisme’ quenellien) n’a pas commis cette erreur. Il n’a pas cherché à donner une vue d’ensemble des contraintes, une organisation reposant sur les paramètres cachés d’une théorie linguistique (on le lui a reproché ; mais ce reproche repose à la fois sur l’analogue de l’erreur bourbakiste (le choix, encore plus sujet à effondrement, en linguistique, d’une théorie plutôt qu’une autre), et sur la méconnaissance du fonctionnement des contraintes littéraires, qui ne peuvent absolument pas reposer sur des données ‘invisibles’ comme les phonèmes, par exemple).

@ 46. Quelques propositions de cartographie des contraintes existent. Notamment celle, due à Queneau, et inspirée de l’exemple chimique : la **table de Queneleieff**.

@ 47. L’ambition avouée de Queneau et Le Lionnais était de substituer aux valeurs littéraires traditionnelles (l’alexandrin, la tragédie classique, le roman réaliste par exemple) de nouvelles traditions, par la découverte de contraintes aussi ‘productives’ que celles qui avaient régné sur les lettres pendant des siècles. Le modèle le plus souvent invoqué par eux est celui du sonnet. La question se pose alors (je ne traite pas la question préalable : les contraintes du sonnet peuvent-elles être dites oulipiennes ?) : qu’en est-il après trente ans ?

@ 48. Il est clair que l’Oulipo n’a pas inventé de forme comparable à celle du sonnet. Les conditions d’apparition d’une forme esthétique durable, quelle qu’elle soit, sont beaucoup plus complexes et inaccessibles à la seule intention d’un individu ou d’un groupe, aussi ‘doué’ soit-il. Je ne mentionne

ce fait que parce qu'il signale un trait de l'Oulipo, peut-être provisoire, mais qui marque les limites actuelles de ses ambitions : pour le moment, la quasi-totalité des œuvres oulipiennes (je ne parle pas des exercices oulipiens) sont l'œuvre de l'Oulipo. Autrement dit, il n'y a pas eu dissémination significative hors de la tribu oulipienne. (Dans son dernier livre de poèmes, un très grand livre de poèmes, Raymond Queneau invente une forme poétique, à laquelle nous avons donné un nom, par métonymie du livre même, 'Morale élémentaire'. Or, pour le moment, les membres de l'Oulipo sont les seuls à composer des 'morales élémentaires'.)

@ 49. Il y a un jeu (des jeux) de langage oulipien (je prends 'jeux de langage' au sens de Wittgenstein) et ce Grand Jeu des Contraintes (qui a des visées assez semblables au Grand Chant des Troubadours) est lié (toujours suivant Wittgenstein) à une 'forme de vie', qui est celle du groupe et qui donne aux œuvres oulipiennes leur 'ressemblance familiale' caractéristique.

@ 50. Cet 'air de famille' oulipien doit évidemment aussi beaucoup à la personnalité des fondateurs. Jusqu'à une date récente, tous les membres de l'Oulipo avaient été choisis par Queneau et Le Lionnais (nous n'avons encore qu'assez peu 'recruté', en essayant de maintenir l'équilibre entre écrivains et mathématiciens voulu par eux : à Jacques Jouet, écrivain (qui a, entre autres contributions, complètement renouvelé la pratique de la contrainte 'S+7'), nous avons 'associé' en élection le mathématicien Pierre Rosenstiehl, maître de la théorie mathématique des labyrinthes). En réfléchissant à ce qui unissait, en dehors du Projet combinatoire, les individus de ce groupe d'apparence aussi disparate, j'ai été amené à formuler l'hypothèse suivante : les membres de l'Oulipo sont les personnages d'un roman non écrit de Raymond Queneau, un véritable 'roman vivant'.

@ 51. Cela m'amène, assez près de ma conclusion, à dire quelques mots de lignes de force intérieures au groupe, que j'ai présenté jusqu'ici comme entièrement homogène (sauf en ce qui concerne le problème de 'l'exemplification' des contraintes). Je prendrai deux 'pôles' extrêmes, qui représentent deux conceptions, antagonistes seulement en apparence, mais en fait indissolublement liées, de la contrainte. A un pôle se situe l'un des fondateurs, François Le Lionnais. Mathématicien, spécialiste de l'esthétique des échecs, collectionneur de romans 'populaires' et de théories scientifiques, héros de la Résistance française contre l'occupation nazie (qui lui valut d'être déporté à Dora, d'où il ramena ce qui est certainement un des plus beaux textes inspiré par cette époque terrible, le récit, intitulé 'La Peinture à Dora', de son expérience de survie par l'exercice d'une contrainte de mémoire : une tentative de reconstitution collective d'un tableau du Louvre par les déportés de son 'commando', sous sa direction (il s'agissait de la 'Vierge au Chancelier Rollin' de Jan Van Eyck)), François Le Lionnais était un oulipien strict, entier, sans concessions. Ce qui veut dire qu'il se consacrait exclusivement à la théorie de l'Oulipo, et n'écrivait pas lui-même de textes oulipiens, tâche qu'il laissait à ses disciples, nous, et à son ami, Raymond Queneau. D'ailleurs, pour

lui, l'Oulipo n'était qu'un premier moment d'une entreprise beaucoup plus vaste, que j'ai nommée la 'quête de l'Ou-x-po généralisé': il avait en effet fondé non seulement un 'ouvroir de Littérature Policière Potentielle', l'OULIPOPO (toujours prospère), auquel il avait confié, par exemple, ses mille solutions théoriques au 'problème de la chambre close' (dont certaines, il faut le dire, supposaient une lutte entre détective et criminel dans des espaces à un nombre élevé de dimensions), mais aussi un 'Ou-pin-po' (pour la peinture), un 'Ou-math-po' (pour la mathématique (il estimait en effet nécessaire que cette discipline, après avoir 'aidé' l'Oulipo, reçoive en retour un apport de rigueur par le choix de quelques contraintes d'origine littéraire)), un 'Ou-cui-po' (pour la cuisine). Et il prévoyait une extension généralisée de la 'potentialité' à l'ensemble des activités humaines, selon le même modèle, une famille d'OU-X-POs, donc, le champ des 'X' étant potentiellement infini, et devant être considéré récursif (il y aurait ainsi un OU- (OU-X-PO)-PO, puis un OU- (OU- (OU-X-PO)-PO)-PO, et ainsi de suite). La mort l'a arrêté dans son entreprise que peut-être un jour l'humanité, dans quelques milliers de siècles, sous la direction de quelque chaman, remettra à l'ordre du jour.

@ 52. A l'autre pôle se trouvait Jean Queval. Romancier (auteur d'un livre magnifique et méconnu, 'Etc...'), traducteur (de John Cowper Powys notamment), Jean Queval avait une pratique de la contrainte oulipienne originale, plus intuitive que théorique (quasiment a-théorique) et sévèrement déconcertante pour les esprits non prévenus. Pour essayer d'en donner une idée je procéderai indirectement : il est clair à quiconque s'y est essayé qu'écrire un texte suivant une contrainte oulipienne un peu 'difficile' est parfois exaspérant. Car on rencontre constamment, au-delà de la difficulté à suivre les consignes strictes de la règle (ce qui est parfaitement maîtrisable), le regret de ne pouvoir employer tel mot, telle image, telle construction syntaxique, qui nous sembleraient s'imposer, mais qui nous sont interdits. L'Oulipo a donc introduit, pour de telles situations, le 'concept' de **clinamen** (dont l'origine démocritienne indique assez bien la finalité : un coup de pouce donné au mouvement rectiligne, uniforme et terriblement monotone des atomes originels pour, par collisions, mettre en marche le monde du texte dans sa variété). Le 'clinamen' est une violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques (un bon clinamen suppose donc qu'il existe, aussi, une solution suivant la contrainte, mais qu'on ignorera de manière délibérée, et pas parce qu'on n'est pas capable de la trouver). Il existe ensuite, bien évidemment, des clinamens répétés qui sont soumis, eux, à une nouvelle contrainte. Bon. Dans ces conditions, la ligne 'quevalienne' de l'Oulipo peut être caractérisée comme étant celle du **clinamen généralisé**.

Je ne donnerai que deux variétés de 'contraintes quevaliennes' (les contraintes quevaliennes ne sont pas, contrairement aux contraintes Le Lionniennes qui peuvent se passer totalement d'exemples, 'détachables' des textes qui les illustrent) :

– la contrainte canada-dry : un texte en contrainte canada-dry à l'air

d'être écrit suivant une contrainte ; il ressemble à un texte sous contrainte, il en a le goût et la couleur. Mais il n'y a pas de contrainte. (François Caradec est un maître de la contrainte 'canada-dry');

– la contrainte dite 'de l'exposé de mathématicien' ou 'contrainte de Polya': un texte est annoncé comme composé suivant une contrainte nouvelle A. Il semble respecter un moment (avec des erreurs) la contrainte B, mais passe sans prévenir à la contrainte C, qui est bien connue et pas du tout nouvelle (et d'ailleurs il ne la respecte pas).

C'est dans cet esprit que Jean Queval a inventé une notion oulipienne dont la fécondité ne s'est pas démentie depuis : l'**Alexandrin de longueur variable**, ou **ALVA**.

@ 53. Quel est, pour finir, la ligne esthétique générale de l'Oulipo ? Pythagoricienne, certes (comme l'invention des 'nombres de Queneau', version extrême-contemporaine du 'nombre d'or', le prouve) ; mais sur ce point je n'en dirai pas plus (comme dit l'opérette « dans ces cas-là faut garder le mystère »).

PREMIÈRE PARTIE, REPRISE APRÈS INCISE

§ 36 Si la production de Moments Oulpiens continue comme je l'espère,

Si la production de Moments Oulpiens continue comme je l'espère, un certain mode de description du groupe en résultera. Leur ensemble, sans cesse augmenté, d'année en année, avec des contributions, si possible, de tous les oulipiens, muni d'une organisation (selon des contraintes adéquates), finirait dans des temps pas trop éloignés par faire l'objet d'une collection d'écrits capables d'illustrer l'hypothèse qu'exprime le titre que j'ai donné à la première partie de ce chapitre.

Peut-on considérer l'Oulipo comme un roman, et en quel sens ?

Il m'a semblé un jour (au milieu des années 80, je crois) qu'il y avait

peut-être, à la création de l'Oulipo, en dehors des buts explicites et avoués, de la part d'un des deux fondateurs, Raymond Queneau, une intention plus privée, restée secrète. Bien entendu, je n'ai aucun moyen de prouver cette assertion et il est extrêmement probable qu'il s'agit de ma part d'une divagation.

Je suis parti de quelques constatations.

La première, que j'avais faite dès que j'eus assisté à quelques-unes des séances statutaires mensuelles, et qui s'était encore renforcée avec le temps, était la suivante : si on laissait de côté le fait que les oulipiens se réunissaient pour le travail spécifique d'exploration de contraintes littéraires (inventées, variées ou redécouvertes) leur présence simultanée au domicile du Président Le Lionnais, par exemple, avait quelque chose d'étrange ; l'assemblage de ces individus d'intérêts, d'activités et de pratiques de la littérature si divergents (sans oublier le fait que certains ne pratiquaient pas la littérature du tout) était hétéroclite. La réaction d'étonnement (qui avait été la mienne) et qui fut (je m'en rendis compte) celle de plusieurs de mes successeurs (elle s'exprima parfois (en dehors des réunions, bien entendu)) venait en partie de là : « Mais qu'est ce que c'est que ça ? Qu'est ce que je peux bien avoir de commun avec ces gens, avec X, ou Y? »

En second lieu (et cette pensée s'est imposée un peu plus tard, confirmée par quelques réflexions des 'anciens'), on ne pouvait manquer de se rendre compte que l'Oulipo était quelque chose de beaucoup plus important, de beaucoup plus essentiel pour François Le Lionnais que pour Raymond Queneau. C'était, et ce fut, véritablement 'sa' chose ; et l'œuvre de sa vie. Le scepticisme général misanthropique de Queneau à l'égard des activités du globe terriqué lui interdisait d'avoir de la littérature potentielle et des vertus de la stratégie de la contrainte une vue aussi messianique que celle de FLL.

Observant alors la présence bienveillante mais assez silencieuse de l'auteur de Pierrot mon ami, de Loin de Rueil, de Un rude hiver, de L'Explication des métaphores, de Morale élémentaire et autres merveilles en prose et en poésie, il me sembla qu'il observait avec un amusement certain quoique dissimulé le déroulement des séances (auxquelles il était très assidu) et le comportement de la petite troupe sous la houlette de François Le Lionnais, combattant sévèrement du geste, de la parole et de sa clochette leur tendance à la dissipation.

Passant un jour mentalement en revue les personnages des romans de Queneau, je me dis que plusieurs d'entre nous (peut-être tous) n'auraient pas détonné en leur compagnie, particulièrement si on nous examinait dans les circonstances si particulières des réunions oulipiennes.

Restait un pas à faire, que je fis. L'Oulipo, me dis-je, est la mise en mouvement, expérimentale, des personnages (les oulipiens) d'un roman non écrit, ne devant pas être écrit, mais qui pourrait être écrit, de Raymond Queneau.

Les moments oulipiens, tels que je les imagine, sont une petite contribution à cette expérience romanesque d'un genre nouveau.

TROISIÈME PARTIE : OULIPO 2001

§ 37 La réunion de juin 2001 de l'Ouvroir de Littérature Potentielle se tient dans l'assez immense assez récent nouvel appartement d'Isabelle et Marcel Bénabou, rue de Rochechouart

La réunion de juin 2001 de l'Ouvroir de Littérature Potentielle se tient dans l'assez immense assez récent nouvel appartement d'Isabelle et Marcel Bénabou, rue de Rochechouart (Isabelle aime bien changer d'appartement, à des intervalles de temps que Marcel trouve très courts. Il a à peine le temps de s'habituer à son nouvel appartement qu'il faut déménager pour emménager dans un nouvel appartement. Il n'a pas d'objection à faire au nouvel appartement choisi par Isabelle. Il est très bien (comme les précédents, d'ailleurs ; c'est bien là le drame). Il y a toute la place nécessaire pour les archives de l'Oulipo (Marcel prend soin des archives de l'Oulipo ; les archives de l'Oulipo sont dans l'appartement de Marcel, où il y a de la place pour elles). Mais l'appartement précédent, choisi par Isabelle, était très bien. Il y avait, par exemple, toute la place voulue pour les archives de l'Oulipo (comme dans celui qui avait précédé). (L'avantage du présent appartement, pour Isabelle, est qu'il est prêt de son atelier. Plus exactement, il a été au moment où il est intervenu dans la vie des Bénabou, prêt de son atelier ; ensuite, il y a eu le nouvel atelier qui est plus prêt encore du nouvel appartement.) Marcel comprend parfaitement qu'il est bon que l'atelier d'Isabelle soit prêt de l'appartement.

Mais ce que Marcel n'aime pas, c'est déménager. Il pourrait dire, paraphrasant Alphonse Allais (un des principaux PLANTs (PLagiaire par ANTicipation) de l'Oulipo : « Moi, je suis un type dans le genre d'Oblomov, je déteste les déménagements. » (Citons ici, à toutes fins utiles, les dernières lignes de la page 123 et le premières de la page 124 (éd. Livre de Poche) de la traduction du roman de Gontcharov (1858) : « Je sais, dit Oblomov avec une conviction farouche, ce que c'est qu'un déménagement ! C'est de la casse, du

bruit ! Toutes les affaires sont jetées par terre en tas : il y a une valise, un dossier de divan, des tableaux, des chibouques (chibouques ? quésaco ? une 'Pipe turque à longs tuyaux'), des livres, et puis les boccas qu'on ne voit jamais, mais qui tout d'un coup apparaissent d'on ne sait où, et il faut surveiller tout ça pour qu'on ne le casse ni ne le vole pas (pas ? : sic !) ! Une moitié est là, l'autre sur le chariot ou dans le nouvel appartement. On veut fumer, on cherche la pipe, le tabac est déjà parti... On veut s'asseoir, il n'y a pas de siège ; quoi qu'on touche on se salit : tout est couvert de poussière, et il n'y a rien pour se laver. (Plus loin, page 125 :) Et ce qu'on est troublé au début dans un nouvel appartement ! Combien de temps il faut pour s'habituer ? Moi, je passerai au moins cinq nuits blanches dans un nouvel endroit. L'angoisse me rongera si, en me levant, j'aperçois quelque chose d'autre que cette enseigne de tourneur ou si je ne vois pas cette vieille passer par la fenêtre sa tête aux cheveux courts avant le déjeuner... »)

Les oulipiens aiment bien les nouveaux appartements des Bénabou. On y est au large pour les réunions et ça introduit de la variété topographique. (Les oulipiens aiment également bien les appartements des oulipiens qui ne bougent pas : ça met de la stabilité dans les réunions)).

La réunion de juin, la 488^e, est exceptionnelle à un double titre. D'une part, elle a lieu à l'heure du déjeuner (et doit se poursuivre dans l'après-midi). D'autre part, c'est une réunion destinée à faire le point sur l'état de l'Oulipo (du type : Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? ; une réunion Qui ? Que ? Quoi ? Dont ? Où ? en somme). Les circonstances (contingentes) s'y prêtent. Le numéro de mai du *Magazine littéraire*, en effet, a publié un dossier Oulipo, de dimensions conséquentes.

Il s'agit d'un événement important dans l'histoire (externe) de l'ouvroir. C'est la première fois, en effet, que l'Oulipo est présenté comme un mouvement littéraire, devient (en France) littérairement public. Jusqu'ici, quand il était question de l'Oulipo dans la presse littéraire, c'était généralement d'une manière indirecte : à l'occasion de quelque article sur Queneau, Calvino ou Perec (les seuls oulipiens connus) ; ou bien à l'occasion de la publication, par un oulipien, d'un livre supposé mériter un compte rendu. Il y a un progrès certain depuis les temps où Gérard Genette confondait la contrainte dite 'S+7' et l'écriture automatique. (La première 'prise au sérieux' de l'Oulipo dans le champ 'académique' a été, il me semble, le fait de Vincent Kaufman dans son livre.)

Une première question se pose : l'Oulipo (qui l'a toujours refusé) doit-il maintenant se reconnaître comme étant un mouvement littéraire ? (Il est vrai que l'attribution à l'Oulipo du label 'mouvement littéraire' ne dépend pas de la volonté de ses membres. Mais quand on voit ce que les universitaires des USA sont capables d'en faire, on frémit. A quoi fais-je allusion ? A ceci. Au printemps de l'an 2000, à l'occasion de la foire annuelle des enseignants de français des colleges et universités des USA qui se tenait à Philadelphie (foire où le bétail en vente est l'enseignant qui vient chercher le pâturage où il sera

autorisé à brouter), pour passer le temps, on organise des séances colloquantes sur tel ou tel sujet. Il faut vous dire que (vu de loin en tout cas) le progrès foudroyant des cultural studies, des feminist studies, des ethnical studies, des communitarian studies, et autres, a mis les quelques ‘départements’ de Romance Languages qui prétendent encore enseigner la littérature française du vingtième siècle (écrite ailleurs qu’au Québec, en Afrique, au Magreb ou aux Caraïbes (certains prétendent qu’une telle littérature est encore produite aujourd’hui (aussi invraisemblable que cela puisse paraître))) dans l’embarras. Il semble bien que tous les phds imaginables sur le Nouveau Roman ou sur la ‘théorie littéraire’ ont déjà été soutenus, ou presque. Que faire ? Quel ‘concept’ nouveau trouver ? Et voilà que de petits malins ont pensé à l’Oulipo. Et c’est pourquoi le programme d’une après-midi de ces rencontres était consacrée à trois auteurs qualifiés d’oulipiens : Michel Tournier, Antoine Volodine et Jean Echenoz. Faut le faire ! Être un mouvement littéraire, on le voit, a des effets secondaires peu attendus.

On discute.

§ 38 Je ne vous révélerai rien du détail de la discussion.

Je ne vous révélerai rien du détail de la discussion.

Je ne suis pas en train d’écrire un compte rendu de la réunion.

Je choisis seulement l’occasion pour m’interroger sur quelques points de l’activité oulipienne (‘à l’aube du troisième millénaire’) qui méritent d’être évoqués dans la perspective de la branche présente. En quoi l’état de l’Oulipo a-t-il eu et a-t-il à voir avec mon ancien **Projet** ? Cela implique de marquer quelques changements dans ma manière de voir par rapport à 1991, date de la mise au point que rapporte l’incise de la partie 2, elle-même s’éloignant déjà de ce que j’aurais pu dire dans les années soixante-dix, qui sont véritablement celles où l’Oulipo agit sur mon **Projet** (dans toutes ses composantes). L’Oulipo n’est pas resté immobile au cours de ses quarante années d’existence (atteintes en novembre 2000 et déjà dépassées).

Admettons que l’Oulipo s’inscrive désormais dans le jeu littéraire. Il va de soi qu’il devrait agir pour y voir sa place, et toute sa place, reconnue. Que faire ? Il y a beaucoup de choses à faire. Par exemple :

I – Candidature de l’Oulipo à l’Académie française (problème : les visites protocolaires. Faudrait-il déplacer en masse tout le groupe ? Ou bien se répartir la tâche ?) (il ne serait peut-être pas indispensable que la candidature soit effective (elle n’est sûrement pas recevable) : l’annonce suffirait).

II – Susciter (en sous-main) la création d’un Comité de Soutien à la Proposition d’Attribution du Prix Nobel de Littérature à l’Oulipo (créer, par la même occasion, un prix Ignobel de Littérature (il n’y a aucune raison de

réserver les prix ‘ignobels’ aux scientifiques) (les noms de candidats dignes de ce prix se pressent sous la plume. (Le lecteur : Des noms ! Des noms !)) (Les ‘nobélisables’ en littérature on souvent, dans leur manche, à ce qu’on dit, de tels comités plus ou moins secrets, sur lesquels ils veillent comme sur la prunelle de leurs yeux (Adonis et Édouard Glissant sont les exemples qu’on donne le plus souvent)).

(Incise facultative : (Attention : une ‘incise facultative’ est une incise dont je vous indique que vous pouvez vous abstenir de la lire. Certes, vous pouvez vous abstenir de lire les autres (vous pouvez vous abstenir de lire le chapitre, et le livre, tant que vous y êtes) mais je ne vous signale pas moi-même des autres incises que je les tiens pour facultatives. (L’usage que vous ferez de la présente indication, je ne peux pas le prévoir ; et je n’essaye même pas de me l’imaginer.))

De la minute palindromique.

Comme vous n’êtes pas sans l’ignorer (ou le savoir) ou l’avez été (cela dépend de la date à laquelle ce volume paraîtra (aura paru), et de la date de votre lecture), le vingt février deux mille deux à vingt heures zéro deux commencera (je reste au futur, puisque j’écris à un moment où cet événement (inéductable) n’a pas eu lieu) et durera une minute exactement

LA MINUTE PALINDROMIQUE

20 / 02 2002 20 h 02

Elle doit être dignement célébrée. En tant que président de la commission de l’Oulipo pour la Préparation de LA MINUTE PALINDROMIQUE, située au cœur du MOIS PALINDROMIQUE, FÉVRIER, DE L’ANNÉE PALINDROMIQUE 2002, j’attire votre attention sur le fait suivant : il n’y aura pas, en ce siècle, d’autre événement du même type avant le 21 décembre de l’an 2112 (à 21 h 12). C’est loin. Or, dans le passé, les minutes palindromiques sont toutes passées inaperçues, aussi bien celle du dix janvier 1001, que celle du 11 novembre 1111 (qui fut aussi une minute bègue). Au vingtième siècle (qui ne connut ni minute, ni mois du palindrome), l’année fondamentale, 1991, malgré les interventions répétées de l’OULIPO auprès

des pouvoirs publics, resta tristement incélébrée. (Au dix-neuvième, au moins, 1881 avait vu la Loi sur la Liberté de la Presse et (l'un ne va pas sans l'autre) celle du Défense d'Afficher.) Sous ma direction, la commission oulipienne prépare. Nous ferons, dès cet automne, les propositions qui s'imposent. Nous-mêmes, Oulipo, à l'invitation du C.I.P.M. (Centre International de Poésie de Marseille), interviendrons en ses locaux, au moment voulu. Je vous donne quelques exemples de manifestations envisageables.

a) En tout premier lieu, bien sûr, nous prévoyons une intervention du président de la République et simultanément du Premier ministre pendant LA minute. (Si les services de 'l'Élysée' et de 'Matignon' ne sont pas en mesure de fournir aux deux personnages en question un texte d'allocution adéquat, nous nous substituerons volontiers à eux (moyennant finances, bien entendu (les fonds secrets ne sont pas faits pour les chiens, que diable !)).)

b) En consultant le Code postal, on constate qu'un certain nombre de communes, dont le nom est palindromique (sous l'une ou l'autre espèce : littérale ou syllabique) devraient, avec l'aide du ministère de l'Erutluc, organiser sur leur territoire une fête du palindrome : citons,

b1 outre les très connues (Laval (mais on aura garde de ne pas oublier l'autre Laval, celui qui est dans l'Isère), Noyon, Serres (Meurthe-et-Moselle), Sarras (Ardèche), Sees (Orne), Èze (Alpes-Maritimes), Ève (Oise), Afa (Corse), Cazac (Haute-Garonne), Erre (Nord), les deux Esse (l'une en Charente, l'autre en Ile-et-Vilaine), Oo (Haute-Garonne), Savas (Ardèche), les quatre Selles (Eure, Marne, Pas-de-Calais et Haute-Saône), Senones (Vosges), Sos (Lot-et-Garonne), Sus (Pyrénées-Atlantiques)),

b2 je ne vois que deux communes palindromiques syllabe par syllabe : Sansan dans le Gers, et Bombon, en Seine-et-Marne ;

b3 pour l'occasion, et pour des rencontres pleines d'imprévu entre les populations de régions différentes, on jumellerait des communes dont chacune est le palindrome (syllabique (je n'ai pas trouvé d'exemple littéral)). Ainsi Vero (Corse) avec Auvers (de la Manche ou de la Haute-Loire (pas le -sur-Oise, évidemment)), les deux Albion (de l'Ardèche et de la Drôme) avec Bonnal (qui est dans le Doubs), Dinan (Côtes-du-Nord) et Nandy (Seine-et-Marne), Rancy (Saône-et-Loire) et les Siran (l'un du Cantal, l'autre de l'Hérault), Liré (Maine-et-Loire) avec Rely (Pas-de-Calais).

c) Il ne sera pas inutile, il est même recommandé d'organiser en des lieux adéquats des colloques, cérémonies, rencontres ayant quelque justification palindromique comme :

- colloque sur Jules Verne à Nevers ;
- concert de luth à Tulle ; de lyre à Rely (jumelé avec Liré) ;
- exposition sur l'art du stuc à Cuts (Oise) ;
- journée du canon à Nonac (Charente) ;
- enregistrement par France-Culture des 'Papous' à Pourpas (Sarthe) ;
- spectacle de danse à Sedan ;
- congrès des Otorinos à Pantin (vous ne comprenez pas ? cherchez –

réponse en note *) ; des industries sucrières à Sercus (Nord) ; du Snes à Sens ;
– raves dans le département du Var ;
– rassemblement féministe à Sèvres (pourquoi ? – réponse note **).
d) La politique aura sa place :
– si François Bayrou est candidat à l'élection présidentielle, il prononcera un discours décisif à Roubaix. ; si madame Tasca est toujours ministre de la Culture, elle se rendra à Scataz (Corse)

...

note * Pantin → tympan.

note ** Lutter contre l'esclavage des femmes (serves).

Si on dit 'Oulipo' quelle est, généralement, la réaction ? Elle se décompose en deux temps.

Premier temps : « Ah ! Ah ! Ah ! » L'Oulipo, c'est de la rigolade. Les oulipiens ? Tous des rigolos.

Deuxième temps, après réflexion : l'Oulipo, c'est la contrainte. Donc, c'est pas de la littérature.

Or, le rapport de l'Oulipo et de la contrainte n'est pas simple. Si on se reporte au livre de Jacques Bens

(incise non prévue)

From : Hervé Le Tellier <tellier@noos.fr>

To : • Oulipiens <tellier@noos.fr>

Date : samedi 28 juillet 2001 0:14

Subject : Carnet du Monde

Chers brigadiers,

je vous fais parvenir le faire-part de décès pour l'ami Jacques Bens.
devrait paraître dans le carnet du Monde de lundi (daté du mardi).

Amitiés

HLT

L'Ouvroir

de littérature potentielle

a la tristesse de vous

annoncer que depuis le

jeudi 26 juillet 2001

JACQUES BENS
romancier, nouvelliste,
poète, verbicruciste,
membre fondateur de l'OuLiPo
est excusé à ses réunions
pour cause de décès.
L'OuLiPo s'associe à la douleur
de ses amis et de sa famille.
HOR. I. : S E M A I L L E S
In Mots croisés, Jacques Bens.

—
Hervé Le Tellier

(fin de l'incise)

reproduisant les comptes rendus des premières séances de l'Oulipo (1960-1963), on constate assez vite que le mot 'contrainte' y brille par son absence. Dans le Premier Manifeste de l'Oulipo, écrit par François Le Lionnais, la contrainte est là, mais n'est pas, loin de là, mise en vedette. C'est un mot qu'on peut employer pour décrire le travail oulipien, mais il n'a pas l'exclusivité. FLL parle de 'série de contraintes et de procédures', de règles, de formules, de recettes. Dans le Second Manifeste, du même auteur, le mot disparaît complètement. A sa place (signe des temps : époque du structuralisme triomphant) c'est le mot 'structure' qui domine (certes FLL n'emploie pas le terme de 'structure' d'une manière aussi vague que tel ou tel (que Barthes par exemple) ; sa référence est la 'structure bourbakiste' ; qui n'est pas terriblement éclairante non plus). Enfin, l'Atlas de Littérature Potentielle, deuxième ouvrage signé par l'Oulipo se dispense de donner la moindre définition de ce qu'il faut entendre par contrainte (et d'ailleurs de l'Oulipo et de ses buts). Il faut revenir au nom même d'Oulipo. Le projet oulipien n'est pas d'abord l'invention ou la réinvention des contraintes, mais la potentialité. Les contraintes devraient être subordonnées aux formes (l'exemple du sonnet a été souvent invoqué par les fondateurs, comme modèle à imiter. Un examen, même superficiel, de l'histoire du sonnet montre qu'on peut sans doute parler d'une forme-sonnet mais qu'il serait bien difficile d'exhiber une contrainte ou un ensemble de contraintes définissant de manière satisfaisante cette forme).

La potentialité serait plutôt associée pour moi à la notion de projet formel explicitable et généralisable, dont un cas particulier est la forme, un autre cas particulier le texte sous contraintes.

La potentialité étant l'essentiel du projet oulipien, je pense qu'il serait bon de mettre la pédale douce sur le lien entre Oulipo et contrainte.

**** deuxième incise – Choix de Dix-sept remarques préparatoires à la réunion 488 de l'oulipo ****

Sur la notion de contrainte et ses emplois

@ 1. Au cours des dernières années de nouvelles familles de contraintes sont apparues :

- Les poèmes de métro de Jacques Jouet.

- Ses monostiches paysagers.

- Les baobabs (le principe est le suivant : dans le mot 'baobab' les syllabes (orales) 'bas' et 'haut' se font entendre. On écrit un texte saturé en ces syllabes. L'exécution orale du texte se fait à trois voix : l'une dit les 'bas', une seconde les 'haut'; une troisième le reste. On peut utiliser la contrainte pour faire des portraits formels (par exemple 'Perec' décomposé soit en 'pé' et 'rec', soit en 'per' et 'ec'); on peut aussi faire jouer des couples comme 'long' et 'court' (la performance orale, à trois voix encore, s'accompagne de gestes)...

@ 2. Elles font apparaître des modes formels nouveaux d'existence des contraintes :

modes nouveaux

- d'exécution orale : les 'baobab' s ;

- de présentation à un auditoire : monostiches paysagers (le lecteur du poème accompagne sa lecture d'un mouvement panoramique : s'adressant d'abord à l'extrême gauche de l'assistance, son regard se déplace lentement vers la droite pour la balayer en entier, pour finir à l'extrême droite) ;

- de circonstances de composition : poèmes de métro (ils sont composés dans le métro, pendant un voyage).

@ 3. Les poèmes de métro (entre autres, comme d'ailleurs de nombreuses contraintes sémantiques) posent des problèmes d'authentification (see opalka see la pompe à vide).

@ 4. La part de non-contrainte dans un texte sous contrainte est aussi importante que la part contrainte. Elle est rarement réfléchie. Comment le faire ?

@ 5. La composition sous contraintes multiples corrélées n'a jamais été réfléchie sérieusement : comment faire jouer plusieurs contraintes de manière spécifiquement oulipienne (pas seulement en les juxtaposant, en les accumulant) ?

@ 6. Le poème commandé autrefois par Emmanuel Hocquard à G.P., sous la consigne d'être sans contrainte, est, dans ce contexte, oulipien. La consigne de non-contrainte est alors une contrainte. Le titre du poème, L'éternité, fait qu'il respecte le 'premier principe' dit 'de Roubaud' («parler de la contrainte qui est en jeu dans un texte qui la respecte»: en effet,

l'éternité est sans contraintes (il s'agit d'un traitement 'sémantique' de la contrainte)).

@ 7. Réactiver la vieille idée de Claude Berge : une contrainte est présente parce que les morceaux du texte la respectant sont statistiquement en position dominante par rapport aux autres.

@ 8. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la plupart des contraintes peuvent être revisitées : exemple du poème d'une seule lettre (Michèle Grangaud)

Z

(en effet Z est la septième lettre après le S. le poème est donc composé selon la contrainte du 'S+7').

@ 9. Que serait un texte où la contrainte serait définie par le lecteur (ou l'auditeur) (analogue du rompol ou le lecteur est le coupable) ?

sur le rôle des mathématiques dans l'Oulipo

@ 10. Dans les manifestes du Président Le Lionnais, la mathématique joue un rôle trivial (elle est réduite à la théorie des ensembles la plus élémentaire).

@ 11. Les contraintes mathématiques qui sont jusqu'ici intervenues sont peu nombreuses et interviennent de manière plutôt contingente (c'est le cas dans vme).

de la contrainte sémantique

@ 11.

– Contrainte des styles dans 'le grand incendie de Londres' (voir branche 6).

– Contrainte des 'mains mnémoniques' (branche 6 également).

@ 12. Dans les deux cas précédents, la contrainte s'établit au cours de la composition.

@ 13. Retour sur une remarque ancienne : les contraintes proposées par l'Oulipo ne sont presque pas sorties de l'Oulipo ; autrement dit, elles ne sont presque jamais utilisées, contrairement aux intentions, vœux et espoirs des fondateurs, par d'autres auteurs que les auteurs oulipiens ; les seules exceptions sont les emplois didactiques ou à fin d'entraînement à l'écriture de celles qui peuvent être traitées d'une manière mécanique (entre la revue 'Wordways' et les 'mots croisés').

@ 14. Affirmation à discuter : aucun (ou très peu ? A la rigueur dans 'Langage cuit' Robert Desnos) 'plant' (plagiaire par anticipation de l'oulipo (même pas en fait par anticipation puisque l'inventeur de rrose ssélavy est Duchamp, oulipien en titre)) n'a, à ma connaissance, 'pensé' la contrainte d'une manière oulipienne. Il y a une différence qualitative entre 'plant's et oulipiens.

@ 15. Ce qui veut dire : il n'y a pas d'Oulipo avant l'Oulipo. Entre l'avant-Oulipo, et l'époque de l'existence de l'Oulipo, même dans l'emploi de la même contrainte, il y a rupture.

@ 16. Il faut distinguer les choses reconnues oulipiennes (selon des critères que définit l'Oulipo (par exemple son humeur du moment, sans craindre de se contredire (cela s'est vu)) des choses faites par les oulipiens.

@ 17. Maintenant (mai 2001) n'est-ce pas ce qu'écrivent les oulipiens (contraint ou pas) qui définit l'Oulipo ?

QUATRIÈME PARTIE :

LE GRAND INCENDIE DE LONDRES ?

§ 39 Je rappelle (pour ceux qui l'ont lu) et rapporte maintenant, au commencement de la dernière partie de mon chapitre,

Je rappelle (pour ceux qui l'ont lu) et rapporte maintenant, au commencement de la dernière partie de mon chapitre, les circonstances de ma première rencontre avec Raymond Queneau. (extrait des dernières pages de la branche 4, **Poésie** :)

«Mais revenons à mars 1966 (il y a trente ans).

Après deux ou trois semaines d'attente dure, je reçus un mot de Queneau, me demandant de venir le voir à son bureau, rue Sébastien-Bottin. Je jugeai, après une cinquantaine de relectures des trois lignes du message, que cette convocation ne devait pas être entièrement négative. Un beau jour d'avril de 1966, je poussai la porte auguste de l'éditeur de (remplissez vous-mêmes de noms d'écrivains et de poètes cette ligne de points) et fus mis en présence tremblante de l'auteur de la Petite cosmogonie portative (c'est ce Queneau-là principalement que je venais voir).

Il me reçut avec sa bienveillance courtoise habituelle. Nous parlâmes. Nous parlâmes de quoi ? pas de poésie. De mathématique. Il fut très intéressé d'apprendre que j'étais 'catégoricien'. Je vis qu'il connaissait beaucoup plus de mathématique encore que je ne le pensais (à la lecture de Bords).

Nous parlâmes longtemps. Enfin, je me préparai à partir. J'atteignis la porte du bureau. Queneau alors me dit qu'il avait lu mes poèmes ; qu'il les présenterait et les défendrait devant le Comité de Lecture des éditions Gallimard. »

Mon entrée à l'Oulipo a décidé du reste de ma vie de joueur du langage (et, je m'en rends compte, a posteriori, d'une bonne partie des années qui ont précédé). Pas seulement en bouleversant peu à peu nombre de mes idées antérieures sur la composition de poésie (sans oublier la prose), sur la nature de la littérature, du langage, ...

Mon **Projet** en a été affecté plus profondément que je ne pouvais le penser.

Quand je conçois brusquement au début des années soixante-dix (→ chapitre 2) l'idée de la façon dont j'allais écrire le roman que le Projet impliquait et dont le titre, imposé (→ branche 1) serait **Le Grand Incendie de Londres**, je suis encore sous le coup de mes premières impressions de l'Oulipo.

(Je reproduis ici un passage de la version longue (mais privé de ses couleurs) :

4 1 *Supposons, ai-je pensé soudainement, une secte. Supposons cette bibliothèque,*
4 1 1 à laquelle il me faudra alors imposer, par sécurité narrative, un tout autre nom
4 1 1 1 qui indiquerait, mais obliquement, quelque chose de son origine, de sa fonction
4 2 le lieu de rencontre de cette secte ; une secte vouée au savoir
4 2 1 une fois n'est pas coutume
4 3 Mais attention ! pas n'importe quel savoir : le savoir antique des pythagoriciens
4 3 1 d'une antiquité et vénérabilité assurées
4 4 Et serait de plus en cause une version contemporaine, dans Londres
4 4 1 en quel autre lieu de la terre que Londres un tel mystère serait-il pensable ?
4 5 de
4 5 1 l'hypothétique
4 6 la secte pythagorique
4 6 1 qui aurait réellement existé, selon quelques sources anciennes
4 7 D'ailleurs, dans ma fiction, s'étant perpétuée, depuis le fatal incendie de Crotone dont parle
quelqu'une des *Vitae Pythagoricae* antiques
4 7 1 forcément
4 7 1 1 futur auteur d'un **Grand Incendie de Londres**
4 7 2 l'hypothèse d'une destruction par le feu ne pouvait que m'attirer
4 8 Cependant ne serait pas simplement impliqué le savoir antique pythagoricien au sens
classique. Ce serait trop flou ; et en même temps trop sage
4 8 1 fort bizarre aussi
4 8 1 1 ce qui n'est pas gênant, mais insuffisant pour mon propos
4 9 Chaque génération, sous la conduite de chaque nouvelle incarnation de Pythagore lui-
même. Le premier de tous les 'Pythagore' serait considéré contemporain de l'apparition de
l'*homo sapiens sapiens*
4 9 1 pourquoi ne pas d'ailleurs le caractériser comme le premier de ces hommes, l'homme
parlant générique ?
4 9 1 1 m'inspirant là d'un charmant livre, *The Evolution Man*
4 9 1 2 et, tant qu'à faire, le premier homo numericus (mathematicus) et homo poeticus
4 9 1 2 1 puisque la poésie suppose, préalable, le nombre
4 9 1 3 je supposerais même que nombre et poésie furent antérieurs au langage

4 10 a ajouté sa propre contribution, par ajouts et corrections, à la couche initiale des vérités, des découvertes, des préceptes sur lesquels une seule fois, dans l'histoire, une faible lueur de dévoilement a été jetée

4 10 0 0 1 par Diogène Laërce, par Jamblique, par exemple

4 10 1 un Pythagore descendant des arbres

4 10 1 1 cependant que quelque membre de sa famille refuserait ce modernisme exacerbé

4 10 1 1 1 un personnage nommé 'Oncle Vania' comme dans The Evolution Man

4 10 2 un autre inventeur du feu

4 10 3 du langage

4 10 3 0 1 après le nombre et la poésie

4 10 3 1 en écoutant le 'cri de mort de l'animal'

4 10 3 1 1 une théorie de la naissance du langage comme acte de poète voyeur

4 10 4 puis de toutes langues ; et enfin de l'écriture.)

Or l'Oulipo, quand je le rencontre m'apparaît être

– une société secrète,

– avec deux chefs tout-puissants, dont l'un (FLL) avait en tête quelque chose de beaucoup plus ambitieux que la simple mise en place d'un nouveau groupe littéraire.

J'avais eu l'impression de ne pas comprendre entièrement, en dépit des explications de Queneau, FLL et les autres, ce qui était en jeu dans ce jeu ; d'où l'idée, bien naturelle, en imaginant une fiction, de supposer qu'il y avait un secret dans le secret.

La secte pythagorique dont je me propose de raconter l'histoire a donc un modèle tout naturellement trouvé.

Un deuxième ingrédient s'y mêle : le groupe Bourbaki (véritable secte, lui) qui me permet de renforcer la part de la mathématique dans la fiction envisagée.

L'idée de donner à la secte (inspirée par l'Oulipo et Bourbaki) une origine pythagorique vient aussi de Queneau. Il avait en effet mené une série de recherches de mathématiques combinatoires à propos d'une famille de suites de nombres entiers inventée par lui, les suites s-additives. Il n'est pas difficile, si on se penche sur les articles qu'il publia à ce sujet, d'y déceler l'influence occulte du fameux 'nombre d'or', dont le lien avec Pythagore est souvent affirmé. (La vérité de cette hypothèse est bien entendu sans importance ici, puisqu'il s'agit d'une spéculation romanesque.)

Explorant (dans la littérature savante (et moins savante)) la 'question du pythagorisme', je ne peux manquer d'être frappé par l'hypothèse métémpsychotique associée à la figure légendaire de Pythagore. Je lui donne un léger coup de pouce en supposant que celui-ci, en fait, en changeant de corps (humain, animal, végétal ou minéral) à chacune de ses 'incarnations', n'oublie jamais ses vies antérieures. Il y a donc, à chaque moment de l'histoire humaine, dans le monde un nouveau Pythagore. On en déduit aisément une explication très satisfaisante de bien des choses, comme le progrès des sciences et, surtout, le fait du 'plagiat par anticipation'.

Tel est, très grossièrement décrit (beaucoup plus de détails vous attendent dans la **version longue**), le lien entre l'Oulipo et mon **Projet**, au moins dans

sa partie narrative, **Le Grand Incendie de Londres**. Comment la même fiction me permettait-elle (en intention) de rendre compte des autres parties du **Projet**, le **Projet de Mathématique** et le **Projet de Poésie** ? Ma foi, rien de plus simple.

Le héros (mon double romanesque) s'introduit (est introduit) dans la secte pythagorique. Il lui est donné une tâche, dont l'accomplissement favorable lui donnerait accès au noyau secret des véritables maîtres de la secte, ceux qui sont non mortels, qui sont les compagnons perpétuels de Pythagore. Il doit produire une œuvre, qui comporte, entre autres, de la poésie et de la mathématique (tiens tiens) et bien d'autres choses encore ; une œuvre qui s'ajoutera à toutes celles qui l'ont précédée dans la nuit des temps et participera à l'accomplissement d'une autre tâche, plus haute, mystérieuse, qui est celle de Pythagore lui-même. J'accomplirai et raconterai donc mon **Projet** comme ce que mon héros produira en guise de chef-d'œuvre (au sens des Rhétoriciens, au sens de l'Oulipo (une œuvre où sont mises en jeu toutes les contraintes). Je pourrai ainsi (preuve que je suis devenu raisonnable, que je limite mes ambitions) renvoyer au **Projet** pythagorique laissé secret (il serait seulement évoqué) de nombreuses œuvres qu'au cours des temps j'avais prévu d'incorporer au **Projet** et auxquelles je renonce. Avec ce qui reste à faire, j'ai à faire.

Pythagore devait donc être (en particulier dans son incarnation de l'époque oulipienne (qui, dans l'Oulipo, devait jouer ce rôle ? je vous le demande)) un personnage important du roman. Rassemblant récemment les plans et fragments que j'avais conservés après mon renoncement au **Projet**, je m'en suis servi il n'y a pas longtemps pour un feuilleton radiophonique, dont le titre fut 'Pythagore'. Pythagore (le personnage) y parle à la première personne. Je termine mon chapitre par le premier épisode du feuilleton, qui en a compté vingt-cinq, répartis en cinq groupes de cinq, nommés pentacles.

§ 40 (ou, si vous préférez incise ****) –
PYTHAGORE, feuilleton. Premier épisode

Jacques Roubaud

PYTHAGORE

Feuilleton radiophonique à cinq voix

Juin 2000

PREMIÈRE PARTIE, OU PENTACLE

Épisode 1

**

Je suis je ne suis plus je changerai mon être
Cependant je serai sans qu'à jamais je sois
Ce que je fus jadis mais non ce que j'étais
Semblable me pouvant dissemblable connaître.
Passant tu peux ma voix dans ta voix reconnaître
Ce que tu es, passant, je le fus autrefois
Ce que tu fus alors je l'étais, comme toi
Vivant et revivant et mort qui va renaître.
Les jours comme les eaux s'écoulent et s'en vont
Sans fin les éléments se défont et refont
Mourir, naître pour moi sont deux semblables choses.
Me veux-tu mieux comprendre et contempler au vrai
Vois le temps, tu sauras par ses métamorphoses
Quel je suis, quel je fus, quel encor je serai.

Depuis l'instant où j'ai retrouvé la mémoire claire, pleine et entière de qui je fus, qui je suis, qui je serai, j'ai vécu dans l'angoisse et l'urgence de ne pas être en mesure d'accomplir ce que je devais. C'était il y a presque six mois.

Par mémoire j'entends la faculté de posséder la vision de mon passé, d'avoir la pensée que cette vision est celle de mon passé, ce qui dans mon cas est souvenir d'autres moments de ma mémoire, dont chacun engloba lui-même de semblables visions.

Et, comme en chacune de ces visions, dont je sais qu'elles témoignent d'un réel qui m'appartient en propre, j'ai devant mes yeux ce moment qui est celui du présent ; comme j'en ai la vision claire, pleine, entière ; comme j'y vois la table couverte d'un drap blanc où j'écris ceci, je sais que ma mémoire est aussi bien celle des trois ordres du temps, qu'elle est présent du passé, présent du présent, et présent du futur.

J'ai écrit ou proféré (je n'ai pas toujours eu à ma disposition l'écriture), énoncé donc ces mots, ou leurs équivalents à peu près exacts tant de fois que je n'ai aucun mal à les reposer encore sur le papier, tout en les disant à haute voix et en les enregistrant au magnétophone ; comme je le fais en ce moment. Mais je ne sais même pas s'ils sont de mon invention ou s'ils font partie de ce qu'on m'a chargé d'écrire, ou de dire, et de redire et de récrire encore, chaque

fois que je me trouve, et me retrouve dans une telle situation. Le décor change, mais cela est fixe.

Il faut vous dire que, si je sais et me rappelle que je sais ce que je viens d'écrire, je suis bien loin, hélas, de savoir tout ce que je voudrais savoir.

Par exemple, je ne suis pas certain de bien savoir, au moment je reprends ma mémoire, où je suis et quand je suis. Il m'arrive d'intervertir les ordres du temps, de faire du passé un présent ou un futur, du présent un futur ou un passé, du futur un passé ou un présent, si vous voyez ce que je veux dire. C'est extrêmement désagréable et a conduit parfois certains, en certaines occasions, à m'attribuer à tort le don de prophétie.

Bien sûr, pour ce qui est des futurs et passés immédiats et proches, je n'ai généralement pas trop de mal. (Je dis 'généralement' parce que de temps à autre, au réveil par exemple...) C'est encore heureux, sinon je n'aurais pas pu fonctionner du tout.

Mais je pense que, tant qu'à faire, ON aurait pu me rendre la tâche plus facile en me donnant une manière de me reconnaître et de me situer dans ce qu'on appelle ici le temps ; peut-être pas des repères absolus dans la suite des événements, la série A du temps ; mais au moins dans l'autre, la série B, qui donne la connaissance de l'avant et de l'après. Cela m'aurait été bien utile.

Mais c'est en vain que je récrimine, sachant que j'ai déjà récriminé et récriminerais encore, que cela a été vain et le sera, et, plus généralement, l'aura été.

Il y a dans la langue que j'emploie en ce moment, le français je crois, un temps verbal que j'affectionne. Il s'appelle le futur antérieur. Je m'en sers pour repérer le présent, qui me pose le plus de problèmes. Ainsi je sais que le soleil se lève tous les jours (il ne s'est pas levé encore, le ciel est clair, bleu clair et brumeux, ce qui d'habitude l'annonce, mais, sait-on jamais, ...). Je le sais de certitude parce que je sais que demain je saurai qu'il se sera levé aujourd'hui. Je le vois, je m'en souviens, je le sais.

Ce temps verbal est particulièrement utile pour apaiser mes inquiétudes sceptiques, que les particularités de mon existence rendent parfois taraudantes. Pour que vous compreniez bien ce qui est en question je reproduis ici pour vous un apologue, que j'ai lu quelque part (ou vais lire, peu importe) :

La couleur des yeux de la femme de Goodman

Tel est le titre. Il y a aussi un sous-titre :

«On being grue »

Goodman avait eu une jeune femme, qu'il aimait beaucoup. Tous les matins en s'éveillant (il s'éveillait tôt) il la regardait dormir, et, plus tard, quand elle s'éveillait à son tour, il lui disait : « Ce que j'aime par-dessus tout ce sont tes yeux ; tes beaux yeux bruns. » Elle souriait et ne disait rien.

Un matin, Goodman se sentit troublé. Sa jeune femme dormait, sous ses paupières ses yeux n'étaient pas visibles et il se dit : « Et s'il se trouvait que

ses yeux fussent verts, ou bleus, je ne pourrais le supporter. » Elle s'éveilla, lui sourit, ses yeux étaient bruns comme tous les autres matins, mais il ne fut pas rassuré.

«Qu'as-tu ?» lui dit-elle à quelque temps de là ; car le trouble de Goodman n'avait pas cessé : il était devenu une angoisse qui ne lui laissait pas de repos.

«Je t'aime », lui dit-il. « J'aime particulièrement tes yeux quand tu t'éveilles et que je les regarde pour la première fois de la journée. J'aime tes yeux parce qu'ils sont bruns. Mais comment puis-je être sûrs qu'ils le sont ? je n'aimerais pas découvrir qu'ils sont bleus, ou verts.

«J'étais sûr », reprit Goodman, « que tes yeux sont bruns parce que tous les matins, depuis que nous dormons ensemble, je les ai regardés et ils ont été bruns. Mais si vreuse était leur couleur ?»

«Vreuse ?» dit-elle.

«Je dirai que leur couleur est le vrex dans les deux cas suivants : il s'agit d'un matin passé, où j'ai vu tes yeux, et c'est alors la couleur brune ; ou bien il s'agit de demain et c'est le vert, ou le bleu. Tous les jours jusqu'à aujourd'hui, plus d'un millier, tes yeux ont été bruns, donc 'vrex' : ils seront donc vrex encore demain ; c'est-à-dire verts, ou bleus. Je ne peux donc plus être sûr de cela, leur couleur. Voilà ce qui me trouble. »

Madame Goodman ne dit rien encore, mais cette nuit-là, le regardant à la dérobee, elle vit qu'il pleurait.

«Mes yeux », lui dit-elle le lendemain au réveil, « chaque fois que tu les a regardés, ont été bruns ; tout ce qu'il te faut, tout ce dont tu as besoin d'être certain, c'est que demain, quand tu les auras regardés, ils auront été bruns. Appelons bbrune, si tu le veux bien, cette qualité de mes yeux. Appelons vvreuse cette autre qualité, celle que tu redoutes : que mes yeux ont été bruns et que demain, quand tu les auras regardés, ils auront été verts, ou bleus. Mes yeux, tu en conviendras, ont toujours été 'bbruns'. Ils le seront encore demain. Ils ont aussi été 'vvrex' ; ils le seront encore demain. Mais où est, pour toi, la différence ? S'ils sont encore 'vvrex' demain, cela veut dire que demain, quand tu les auras regardés, ils auront été bruns, et que le jour suivant, après-demain, ils auront été verts, ou bleus. Mais qu'importe ?

«Mes yeux, peut-être, quand je dors, sont bleus, ou verts, ou d'une autre couleur, ou d'aucune, comme les objets, qui sont apatrides. Mais, sois-en sûr, toujours, quand je m'éveillerai pour toi, quand tu auras regardé mes yeux, ils auront été bruns. »

Ainsi parla la femme de Goodman, née Hume.

Et il en fut ainsi : tous les matins, tant qu'elle vécut encore, il regarda ses yeux au moment de son réveil, et ils furent bruns.

Well.

J'aurais bien aimé que cette même langue que j'utilise aujourd'hui possède le temps verbal symétrique du futur antérieur, que j'aurais appelé le passé postérieur, mais ce n'est pas le cas malheureusement. (Et je ne peux pas entreprendre la réforme de la langue dans ce sens ; ce n'est point dans mes attributions.)

Ainsi, quand on écrit ici, par exemple : « Hugo Vernier est né en 1836, date du centenaire par anticipation de la naissance de Georges Perec. Pauvre, malgré de brillantes études, il n'ira pas à l'université et sera obligé de gagner quelque temps sa vie comme employé de librairie. »

Quand je lis ces mots, que je lis dans une brochure que j'ai devant les yeux, ces verbes au futur me troublent. Car je ne sais pas a priori s'ils désignent un moment de la série A du temps qui se place après le moment présent (série B), ou s'il s'agit d'un moment postérieur à la naissance de ce Vernier mais encore antérieur à mon présent actuel. La seconde hypothèse est la plus vraisemblable, comme je m'en rends compte en réfléchissant, mais quand même... Les gens d'ici ne semblent pas troublés outre mesure par cet emploi, que je trouve insuffisamment précis, du futur. Il est vrai qu'ils sont solidement installés dans le présent, eux. Mais revenons à nos brontosaures, je veux dire à nos moutons.

Quand j'ai reconnu ma mémoire, quand je suis rentré en sa possession j'ai vu que, comme toutes les autres fois où je m'étais trouvé dans la même situation, il me fallait partir à la recherche du livre.

Je dis 'le livre', j'écris LE LIVRE (majuscules) pour simplifier. En ce moment et depuis, disons, quelques millénaires, c'est un objet, quelque chose qui peut être plus ou moins assimilé à un livre.

Il n'en a pas été toujours ainsi ; et il n'en sera pas toujours ainsi. Cela, LE LIVRE, fut autrefois tablettes d'argile ; il fut rouleaux de papyrus ; il fut codex de parchemin ; manuscrit illuminé il fut, bourré de diagrammes tracés sur vélin issu de la mort de mille petits veaux mort-nés ; il fut encore un imprimé ; d'abord un incunable, puis un grand in-folio ; et ainsi de suite. Après moi, il prendra d'autres formes encore ; j'en vois certaines, très proches, déjà présentes, qui utilisent des écrans ; j'en vois d'autres, loin dans la mémoire de mon futur (qui est, qui sait ?, aussi mon passé ; je les reconnais encore vaguement ; et j'en vois enfin d'autres, beaucoup plus tardives ou anciennes, que je ne sais pas interpréter.

J'ai dit que cela, que je vis, se poursuivrait 'toujours', mais par 'toujours' je veux seulement dire aussi loin que peut ma vision remonter dans le passé, ou descendre dans le futur (ou le contraire).

Mais, me direz-vous, puisque votre mémoire est si bonne, et qu'elle contient du futur autant que du passé, puisqu'en ce moment où vous vous adressez à moi, la sixième voix silencieuse et virtuelle de ce feuillet, moi

l'auditeur, vous vous voyez à la table que vous m'avez dite, en train d'écrire, n'est-ce pas que vous avez retrouvé ce fameux livre qui vous tient tant à cœur ? et par conséquent que vous avez su tout de suite que vous le retrouveriez ? ; et par conséquent je ne vois pas pourquoi vous me parlez d'angoisse, d'urgence et de recherche.

A cela je répondrai, je veux dire j'ai répondu, je veux dire je réponds :

– premièrement que ma vision, du passé comme du futur ou du présent n'est pas une vision du monde et des événements qui s'y passent dans leur totalité. Il s'en faut de beaucoup. L'immensité numérique des événements du monde auxquels j'ai assisté, assiste et assisterai est telle qu'ils ne peuvent pas tenir dans une des ces têtes humaines ou animales que je suis forcé d'emprunter. Ce n'est qu'en mes vies végétales, minérales ou ondulatoires que, il me semble, je les maîtrise à peu près bien ; et encore.

– Deuxièmement, que se souvenir n'est pas comprendre : voir dans son souvenir n'implique pas que l'on sache ce qu'on y voit. J'ai vu, alors, que j'écirai, aujourd'hui, dans un livre. J'ai vu, alors, qu'il y aurait sur ma table, aujourd'hui, un livre.

C'est en fait un cahier, dont la couverture porte un titre ; je ne vous dirai pas lequel. Permettez-moi de ne pas vous le dire ; ce serait prématuré ; vous ne le comprendriez pas. De toute façon, soyons net, pas de faux-semblants entre nous : la vérité, rien que la vérité, l'âpre vérité, mais pas toute la vérité. De toute façon, dis-je, je n'ai pas l'intention de vous en dire plus qu'il ne faut. Bien des choses me sont imposées par EUX (et ceci n'est qu'un pluriel rhétorique, de fausse majesté, car je ne sais pas si ON est pluriel, ou singulier, ou si le NOMBRE, si important pour moi, a le moindre sens constituable pour EUX). ON m'oblige à beaucoup de choses, mais j'ai au moins cette liberté-là.

Mais je ne savais pas, alors, où il se trouvait ; comme je ne vois pas, et ne sais pas, où il se trouvera dans le futur, quand il ne sera plus en ma possession.

Le protocole, strict, de mon existence (une existence un peu particulière comme vous pouvez déjà vous en rendre compte, mais appelons là VIE (ou VIES))

(il s'agit pour moi d'une vie unique et continue, la mienne ; mais à votre jugement, limité en ce sens qu'il ne sait envisager que deux espèces de vies : des vies finies et continues, avec un commencement qui est nommé naissance et une fin qui est nommée mort ; d'autre part une vie sans commencement ni fin qui est attribuée sans preuve à un être nommé Dieu (sans preuve du contraire d'ailleurs) ; pour vous la marque de la pluralité est nécessaire ; ce troisième type de vie qui est le mien est inconnu ici, sauf peut-être, partiellement, dans le cas des chats)),

le protocole de ma vie, dis-je, impose à ma mémoire des restrictions assez draconiennes, touchant précisément ce livre (cette succession ininterrompue de livres, plutôt).

Nommons ce protocole Règle des Temps.

Le livre contient tout le savoir que nous amassons et devons transmettre,

nous et les miens, pendant une portion de ma vie située entre deux de mes naissances (ou, c'est la même chose, entre deux de mes morts) (je simplifie un peu la situation, comme on aura l'occasion de nous en rendre compte, puisque nous allons passer un certain temps radiophonique ensemble). Appelons ce que contient le livre Message des Temps.

Je relis ce dernier alinéa et je me rends compte que je n'ai pas encore parlé de mes compagnons de route labeur infortune, frères et sœurs de combat et d'espérance (comme vous voudrez). Comme vous êtes irrémédiablement voués à la linéarité sinon des récits, du moins de la lecture de leur narration, cela vous arrête et vous agace ; soyez patients, s'il vous plaît. Contrairement aux apparences je dis ce qu'il faut quand il faut et je dis maintenant qu'

en la marche de gaule & de petite bertaigne auoit. ij . Rois anchienement . qui estoient freire germain . & auoient a femmes . ij . serours germaines. Li uns des . ij . Rois auoit non li Rois ban de benoich . & li autres rois auoit non li rois bohours de gannes . Li Rois bans estoit viex hom. & sa feme iouene . & molt esoit bele & boine dame . & amée de boines gens. ne onques de lui nauoit eu enfant que . j . tout seul qui vales estoit . & auoit nonancelos en sournon. mais i auoit non en baptesme galahad . Et che pourcoi il fu apeleisancelos che deuisera bien li contes cha auant. Car li liex ni est ore mie ne la raisons, anchois tient li contes sa droite voie. ...

.....

Toutes mes excuses, et les plus plates s'il vous plaît, j'ai switché un moment dans la lignée temporelle, moment la durée duquel je ne peux préciser car je vois que mon feutre mauve PILOT-POINT... a glissé sur le papier en lignes inégales, et mon souvenir m'a ramené une version très ancienne de mon écrit, qui n'a rien à faire ici. C'est peut-être la couleur qui est en cause. Je vais changer d'instrument d'écriture. (De tels contretemps fâcheux ne m'arrivaient pas avec la plume d'oie, je vous assure ; encore moins avec la pointe poinçonnant la tablette d'argile. Il me fallait une sacrée concentration, quand je serai à Babylone, pour faire mon compte rendu, comme prescrit.)

CHAPITRE 6

Pi (e) in the Sky (e)

La suppression des marqueurs numériques des instantproses, dans la version destinée à publication de la branche cinq, n'est pas la seule altération qu'aura subie la version mixte pour passer à l'état, considérablement modifié, de version mixte*.

Jacques Roubaud
– 'le grand incendie de Londres,
branche 5, chapitre 6 –

§ 41 Je commence à composer ce chapitre, sixième et avant-dernier de la version mixte* de la branche cinquième de ma séquence de livres placés sous le titre général de 'le grand incendie de Londres', le lundi neuf juillet deux mille un à neuf heures sept,

Je commence à composer ce chapitre, sixième et avant-dernier de la **version mixte*** de la branche cinquième de la séquence de livres que j'ai placés sous le titre général de '**le grand incendie de Londres**', le lundi neuf juillet deux mille un à neuf heures sept ; le 09/07 à 09h07 donc. (L'expression 'de '**le grand incendie de Londres**'' m'apparaît, sur l'écran, bizarre ; elle me frappe distinctement étrange ; pourtant je ne parviens pas à envisager d'écrire, à sa place, 'du '**Grand incendie de Londres**', le titre que je cite étant '**le grand incendie de Londres**' (il est le mien par annexion depuis l'anglais ; et j'y tiens) et pas '**Grand incendie de Londres**'. J'ignore, en outre, quelle est la manière correcte de faire (bien que je m'en doute), et j'ai la flemme de

chercher la solution dans le ‘Grévisse’, *i.e.* ‘Le bon usage’ (j’ai peu l’habitude de lire les dictionnaires). Quand un cas de ce genre se produit, je reste généralement figé un bon moment, à hésiter ou, même si je n’hésite pas, si je suis certain de ce qui est correct, à contempler la page ‘comme une poule qui aurait trouvé un couteau’. Il y a d’autres cas : lire, par exemple, comme je le fis voici quelque année passée, sur une affiche publicitaire, « ils sont fous ces ‘Bistrot Romain’ » (une chaîne de restaurants), où ‘Bistrot’ et ‘Romain’ étaient sans ‘s final’, m’arrêta plusieurs fois, comme agacé par une dent cariée grammaticale (agacement dont je me demande s’il ne provenait pas de, très loin, l’époque de mon apprentissage écolier de la manipulation des pluriels).)

J’avais décidé, en fait, de commencer ce commencement (décisif on ne peut plus, vu qu’il s’agit de l’avant-dernier chapitre du livre où j’enferme ma branche) deux jours plus tôt, le samedi sept juillet (de la même année, dis-je (si le neuf juillet est un lundi, le sept juillet, vous en conviendrez, est un samedi, à moins qu’on aie changé d’année, qu’on soit en l’an 2xxx (je vous laisse le soin de calculer l’année du vingt et unième siècle la plus proche où le septième jour de juillet sera un samedi, et remplacer les trois ‘x’ par les chiffres qu’il faut))), à sept heures sept (07/07 à 07 h 07, par conséquent), minute qui me paraissait satisfaisante numériquement. N’y étant pas parvenu, pour des raisons indépendantes de ma volonté, et que je ne détaillerai pas, je m’étais résigné à retarder au lendemain dimanche 8 (à 08 h 07, bien sûr) la pose du premier signe de ce premier paragraphe sur écran (ne voulant pas laisser plus d’un mois en friche, en attendant qu’advienne une minute de qualité numérologique équivalente (qui serait le huit août à huit heures huit, évidemment (pourquoi ?))). La même cause (non spécifiée) ayant produit les mêmes effets retardateurs, me voilà forcé à la présente conjonction du 9 et du 7 (qu’en toute rigueur j’aurais dû éviter, en m’obligeant à attendre encore au lendemain, et plus tard, à 10 heures et sept minutes (12 h 07 n’est pas même à discuter : à midi, je déjeune), mais j’ai estimé que je risquais alors de n’avoir plus, si loin de l’heure de mon réveil (déjà lointaine, comme chaque jour), le moindre courage prosaïque et de me satisfaire (honteusement) d’un report supplémentaire de presque un mois (sous le prétexte (médiocre, j’en conviens) de retrouver alors le parfait quatuor de 8 (08/08 à 08 h 08). Comme il se trouve par ailleurs que ce jour-là (le huitième d’août) je ne serai vraisemblablement pas à Paris (vous voulez savoir où je pense que je serai ? Vous êtes bien indiscret (s) (e) (es) !), il me faudrait encore remettre (et, le neuf septembre à neuf heures neuf étant trop nettement en infraction numérologique (deux neufs, comme aujourd’hui, passe encore, mais quatre !), ce ne serait finalement que le dix octobre que je retrouverais une occasion propice (quant au onze novembre, quant au douze décembre, quant au treize janvier (janvier, treizième mois de l’année précédente) n’y pensons pas ! C’est bien trop loin !)))).

La difficulté (considérable) que j'éprouve à aborder le chapitre 6 a deux causes principales. L'une, que je dirai en second, est liée à son contenu, à la nature d'une partie de ce que j'ai décidé d'y mettre. L'autre, que je dis en premier, beaucoup plus frivole, résulte du fait qu'il doit faire partie de la version particulière de la branche cinq que j'ai nommée la **version mixte**. Comme vous vous en souvenez peut-être j'ai, à la fin du chapitre deux, expliqué pourquoi je m'étais mis, alors que j'avais prévu de composer seulement deux versions, la **version brève** et la **version longue**, à donner à la branche en question un troisième mode d'existence, baptisé 'mixte'. Cela a représenté un travail supplémentaire assez considérable : il m'a fallu prélever dans la **version longue** des matériaux suffisants, les priver de leurs couleurs, de leurs marques numériques signalétiques, leur redonner de la sobriété parenthétique, dont la **version longue** manque sévèrement (par principe), sans tomber dans la sécheresse sans digressions de la **version brève** (qui est sèche et sobre, par principe également).

Ces matériaux, j'ai été amené à les réordonner, à les répartir (différemment) en moments de récit et moments d'incises (seules insertions admises : la **version mixte** est sans bifurcations (ne me demandez pas pourquoi ; je vous le dirai peut-être, mais pas encore)), afin d'harmoniser leur allure avec celle qui prévaut dans les branches précédemment publiées de mon ensemble romanesque. La version de branche qui est destinée à devenir livre dans la collection 'Fiction & Cie' (je l'écris comme si c'était déjà fait), n'est pas tout à fait la **version mixte** elle-même, qui s'insère en tiers grognon entre les **versions brève** et **longue**. Comme je l'ai fait dans la mise à disposition pour impression des branches précédentes (branches une à quatre), j'y ai supprimé certaines indications numériques : chaque paragraphe moment de prose (chaque momentprose), en effet, dans la version que je conserve, pour mon propre usage, sur écran, est divisé en alinéas, instantproses, qui sont numérotés. J'ai évité au lecteur cet encombrement visuel (rendu plus bizarre encore par le recours à un préfixe constant, l'*arowbase* (je donne aux *arowbases* une allure plus modeste, pour les rendre moins accroche-regard, en leur conférant un corps typographique petit, plus petit que le reste du texte (Times 8 au lieu de Times 14), mais comme je n'étais pas sûr que cela suffirait à les rendre acceptables (craignant même l'effet contraire, d'attirer l'attention sur leur présence insolite et arbitraire), j'ai préféré (et préférerai encore ici) les effacer entièrement de la disquette remise à la 'fabrication', département auguste et décisif des Éditions), ce qui fait que vous ne lisez pas la **version mixte** à l'état pur, mais une **version mixte** légèrement modifiée, que je nomme **version mixte*** (ainsi s'explique, un peu tardivement j'en conviens, la parenthèse de mon titre).

(On lit la phrase précédente et on reconnaît qu'elle reproduit l'épigraphe du chapitre, attribuée à 'Jacques Roubaud'. On me fait remarquer, quand je me vante de l'invention de ce procédé narratif, qu'il se trouve déjà dans 'La Chartreuse de Parme', de Stendhal. Reportons-nous en effet à la page de titre

de la deuxième partie ce roman. On y lit une épigraphe (il y en a au début de tous les chapitres de ‘Le Rouge et le Noir’ (je n’écris pas ‘du ‘Rouge et du Noir’ (voir plus haut) ; c’est une habitude dans les romans, à l’époque (voir Pouchkine, passim))): «Par ses cris continuels, cette république nous empêcherait de jouir de la meilleure des monarchies. » Et, là est le charme, la référence de l’épigraphe est : ‘La Chartreuse de Parme (chap. XXIII)’. Si on relit maintenant le chapitre XXIII en question, on retrouve aisément le passage cité ; sauf que la citation qu’en fait l’épigraphe n’est pas exacte : « avec ces propos de républiques, ces fous nous empêcheraient de jouir de la meilleure des monarchies ».

La suppression des marqueurs numériques des instantproses, à laquelle j’ai recours, dans la version destinée à publication de la branche cinq, comme je l’ai fait dans les branches précédentes, n’est pas, cette fois, la seule altération que subit la **version mixte** pour passer à l’état de **version mixte***. L’opérateur de modification, l’étoile, *, agit aussi sur la présentation typographique des momentproses, sur quelques fragments de phrase, ainsi que sur l’ordre et la numérotation des chapitres. Je ne vais pas expliquer tout cela en détail ; mais je dis tout de suite quelques mots de la question de la numérotation, étroitement dépendante de la conception de la version mixte elle-même (et n’est pas entièrement masquée dans la **version mixte***).

§ 42 Vous vous souvenez sans doute qu’ayant été prévenu par le directeur de la collection ‘Fiction & Cie’,

Vous vous souvenez sans doute (et si vous l’avez oublié, vous retrouverez sans peine le passage en question dans le chapitre où il se trouve, pas tellement caché) qu’ayant été prévenu par le directeur de la collection ‘Fiction & Cie’ du fait que ma **version longue**, avec ses nombreuses couleurs (entre autres éléments décoratifs éditorialement indigestes, le plus coûteux), était impubliable, j’avais, après réflexion, écartant la solution, envisagée sur le moment, d’une publication limitée à la **version brève**, imaginé, aidé par le hasard objectif (le responsable de la désignation de ‘version mixte’ étant un philologue nommé Roach (je ne l’ai pas inventé ; c’est ainsi ; chacun peut vérifier)), le principe de la version que je vous présente aujourd’hui. M’étant aussitôt mis au travail, j’incorporai, tout naturellement, le récit de la conception de l’idée de **version mixte** à la **version mixte** et, ceci fait, envoyai au directeur de la collection un tirage-papier des quelques pages qui contiennent le récit des circonstances, tenants et aboutissants d’une telle décisive décision, afin de le prévenir du fait que je ne lui soumettrais pas, comme il avait été convenu à la fin de notre fatale conversation, pour publication la **version brève**, mais cette nouvelle version (sans préciser qu’il s’agirait, en fait, de la légèrement adaptée **version mixte***).

Usant d'un artifice de fiction puisé chez les meilleurs auteurs, j'affectais d'exagérer le choc de la déception qu'avait été la disparition de mes espoirs de voir imprimée, dans toute sa splendeur colorée, baroquement incrustée dans les pages, et numériquement surchargée, ma **version longue**, et je prétendais avoir été plusieurs mois confiné lourdement chez moi par le désespoir, dont je n'étais sorti, prétendais-je, qu'avec peine. Je ne le disais pas ainsi brutalement, bien sûr, mais le laissais indirectement entendre, par saut brusque et sans autre explication d'un moment prose à un autre (m'inspirant, pour obtenir l'effet désiré, de ce que je sais être une disposition naturelle chez tout lecteur (et pas seulement chez un lecteur : en tout observateur de phénomènes naturels) : interpréter comme causalement engendrée toute suite d'événements survenant en succession temporelle, la corrélation résultant de la contiguïté chronologique amenant, irrésistible, l'idée que l'élément qui suit résulte, est amené, est forcé nécessairement par celui qui le précède (l'idée d'une causalité opérant en sens inverse est, on le sait, terriblement contre-intuitive)).

Affectant à son tour de prendre à la lettre ce que, dans mes lignes de prose, je disais de 'mon immobilisation' (consécutive, et non réellement conséquence de notre entrevue), affectant simultanément de considérer ce que j'avais écrit comme la simple transcription d'un réel biographique (bien fait pour moi ! voilà ce que c'est de m'obstiner à tenter d'inciter le lecteur à croire sans le moindre soupçon à ma véridicité (qui est entière, je vous l'assure)), le directeur de la collection me répondit aussitôt (réponse que je reproduis, partiellement, ci-après), dans le même ton et sur papier à en-tête des Éditions du Seuil (qui offre aujourd'hui non seulement une adresse (postale) et un numéro de téléphone, mais une adresse 'e-mail' et un numéro de site web) :

Mon cher Jacques,

Je ne savais pas que tu avais été immobilisé. J'espère que tu vas bien maintenant.

Donc, bien reçu la page-proposition d'une version dite 'mixte' de la branche 5.

Rendons hommage à cet homme si bien nommé Roach qui, dans ton 'marasme marasmatique', ..., t'a apporté consolation et directive intermédiaire le jour précisément où la retraite se présentait radieusement à l'horizon.

Ce pourrait donc être la version Roach-Roche (l'inventeur et le ((presque)) destinataire).

...

Denis

Ayant profité de l'occasion qui m'était donnée ainsi de 'fayoter' un peu (en caractères 'Arial' (il est assez peu probable que ce jeu de caractères soit considéré acceptable par les services de fabrication ; mais je maintiendrai quand même, je pense, la parenthèse qui révèle son emploi, par scrupule d'authenticité)) auprès du directeur de la collection qui, je l'espère, va publier ces pages (sans réclamer de droits pour l'emploi de fragments de sa correspondance), je note, avec intérêt (détail qui ne m'avait pas frappé quand j'ai reçu sa lettre), qu'il marque, comme vous pouvez voir, une parenthèse nouvelle, ouverte à l'intérieur d'une parenthèse, par un doublet de signes

parenthétiques ouvrants et fermants (manière de noter que je n'avais pas encore vue, mais qui, à ce qu'on me dit, existe), et je me promets de me resservir de ce mode fort élégant de notation (par exemple dans un chapitre non encore écrit de ma **version longue** (où une petite dizaine de parenthèses superposées prendront, alors, un aspect particulièrement somptueux (avec, pourquoi non, variations rythmiquement réglées de couleurs).

Composer une version nouvelle de ma branche 5, déjà fort dure à mettre en forme (rien que par son étendue et le jeu de va-et-vient entre **version brève** et **version longue**), je m'en rendis compte très vite, allait me retarder encore dans l'accomplissement d'une tâche déjà très (trop) lentement progressant. J'abordai donc ma **version mixte**, la non-prévue, avec des préventions à son égard. Je ne l'aimais pas. Je voulais marquer que je ne l'aimais pas. Je ne savais trop, d'abord, comment manifester mon humeur. La traiter avec négligence, ou désinvolture ? Non. Les lecteurs ne doivent pas subir le contre-coup de mes difficultés (que je me suis infligées à moi-même, nouveau Heautontimoroumène, comme dirait Baudelaire («Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher !»... (encore la roche !))). Je dois faire du mieux que je peux (même si je peux peu), et donner à lire quelque chose qui se lise sans trop de mal comme un tout autonome, ou bien (deuxième type de lecture) comme survenant normalement à la suite des branches précédemment publiées. J'ai hésité un bout de temps. Comme ci ? Non. Comme ça ? Non. Et si ? Pas davantage.

§ 43 J'en suis venu à trouver comment procéder par un raisonnement.

J'en suis venu à trouver comment procéder par un raisonnement. La consigne devrait être : faire différemment ; différemment de la **version longue** (et de la **version brève** aussi, cela va sans dire). Différemment comment ? En reprenant les différentes consignes (certaines de ces consignes ont donné lieu à des contraintes, que je n'ai pas encore expliquées ; ce que fera en partie la branche six (pour laquelle le problème est (sera) encore plus grave que pour la branche présente, dans la mesure où elle (la branche 6) n'est faite (en sa première de deux parties, déjà écrite) que d'une seule version, colorée, comptée, en décrochements et enchâssements, amenuisements de corps typographiques, etc., pendant stratégique de la **version longue**, mais sans l'existence de la moindre **version brève** ni, a fortiori, **mixte** (comment faire une version mixte sans un couple brève-longue, je vous le demande ?) (ce qui veut dire que, si impression il y a de ces versions-là, ce ne sera pas chez le même éditeur que les autres))), les variées et nombreuses consignes-contraintes (plus ou moins oulipiennes (d'ouliipo sémantique beaucoup)) qui m'ont guidé jusqu'à maintenant. Ce qui veut dire :

- établir un plan précis de la **version mixte** avant de commencer : de chacun de ses chapitres, de chacun de ses momentproses (et instantproses) ;
- corriger, modifier, amplifier, revenir en arrière chaque fois que le besoin s'en fera sentir (créer ce besoin au besoin (ou 'créer au besoin ce besoin' (vous pouvez choisir))) ;
- agir en infraction aussi fréquente et tordue que possible par rapport aux consignes-contraintes ;
- transformer seulement les quatre premiers chapitres des **versions longue et brève**, et composer ensuite les autres indépendamment.

Cela veut dire ensuite :

- écrire à d'autres heures du jour que celles que je consacre aux **versions brève et longue** (consigne horaire respectée au cours de l'écriture des branches précédentes).

Cela veut dire enfin :

- répartir l'écrit selon des découpages numériques autres que ceux qui gouvernent les autres versions (et ce sont toujours les mêmes (avec quelque adaptation pour la **version longue** (je laisse ce détail de côté ici) depuis le début de la première branche)).

Je vais développer quelque peu ce dernier point, qui éclairera mon début de chapitre (servira également à l'élucidation de son titre et, partiellement, de son contenu).

Toutes les divisions de mon ouvrage, en ses différentes branches (des annéeproses fictives) et unités subordonnées (parties (moisproses 'théoriques'), insertions (incises et bifurcations), chapitres, moments de prose, instants de prose, tables, index, ...) sont soumises à des contraintes très strictes d'ordre numérique, dont le rôle central est joué par une suite de nombres entiers, que l'Oulipo désigne comme nombres de Queneau. Ces contraintes agissent sur l'ordre des éléments, sur les quantités d'unités des différentes espèces, sur les nombres de caractères qui y sont employés, etc. . Quand je dis que les contraintes sont strictes, je dois introduire une restriction : dans certains cas, la contrainte est appliquée absolument ; dans d'autres cas elle est approchée de très près ; dans d'autres elle est traitée en limite d'un processus d'approximations successives ; dans d'autres enfin elle est soumise à des déviations réglées (différents types de 'clinamens' oulipiens). Dans tous les cas, la contrainte (numérique) est présente, comme règle, comme horizon, comme occasion de violations, de jeu, d'omissions. Je ne donnerai pas maintenant (la **version longue** est là pour ça) trop de détails ; seuls ceux qui m'importent pour la rédaction du chapitre en cours.

En simplifiant beaucoup, les principaux nombres de Queneau (les 9 premiers de la suite) intervenant dans la rédaction des branches sont :

1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 18.

Les principaux nombres (nombres non-queneau) réglant les dispositions

de la **version mixte** et, partant, de la **version mixte*** de la **branche 5** sont (par conséquent) :

4, 7, 8, 10, 12, 13, 15 (7 non-nombres de Queneau).

Je joins à cette liste le zéro, **0**, qui n'est pas un nombre de Queneau (dans mon interprétation (conformément à la convention relativement récente des algébristes qui veut que 1 ne soit pas un nombre premier (or, une condition nécessaire pour qu'un nombre n soit un nombre de Queneau est que $2n+1$ soit premier, ce qui donc n'est pas le cas pour 2 fois $0+1$)). (De toute façon, dans la perspective néopythagoricienne romanesque où je m'inscris, 0 n'est pas même un nombre.) Elle compte alors 8 items.

La situation, on s'en doute, n'est pas idéale (j'ai de l'excuse : la **version mixte** et, partant, la **version mixte*** n'étaient point, au début, dans mon 'rolet' (comme disait Maître Pathelin), elles m'ont été imposées par les circonstances) :

- Je ne peux rien contre le fait qu'il s'agit de la branche 5 (or 5 est un nombre de Queneau) (j'aurais pu, audacieusement, la baptiser 'branche 7', mais ce serait trop bizarre, troublant et incohérent).

- Je ne peux rien non plus contre le fait qu'il y a un chapitre 1, un chapitre 2, un chapitre 3, un chapitre 5 et un chapitre 6 (le présent chapitre) (et 6 est non seulement de Queneau, mais parfait (égal à la somme de ses diviseurs) (c'est presque le nombre de queneau par excellence (pour des raisons historiques))). (Dans la **version mixte**, avant sa transformation en **version mixte***, je n'ai pas reculé devant ce qui s'imposait : il y a un chapitre 0, suivi des chapitres 4, 7, 8, 10, 12 et 13 respectivement ; et pas de chapitre 1 (ni de chapitres 2, 3, 5 ou 6) (la **version mixte** est un peu plus satisfaisante pour mon esprit que la **version mixte***).)

Cependant, je me débrouille du mieux que je peux dans une 'conjoncture difficile'.

- Il y a sept chapitres (ou 'journéeproses'). (Dans les branches ordinaires, un chapitre est plutôt une nuitprose (il faut prendre 'journéeprose' comme référant aux heures diurnes).)

- Chaque chapitre a un non-nombre de Queneau de momentproses : 7 pour le premier, huit pour le second, sept de nouveau pour le troisième, dix pour le quatrième, huit pour le cinquième et le sixième, quatre pour le chapitre 7 et dernier. Cela fait 52 momentproses en tout. 52 n'est pas un nombre de Queneau. (Il est très près de 53, nombre oulipiennement important, étant non seulement de Queneau, mais premier et associé fermement à la mémoire de Georges Perec (dont le dernier roman, inachevé, a pour titre '53 jours') ; cela est bon.)

(On remarquera sans doute que $7+8$, égal à 15, nombre total des momentproses des deux premiers chapitres, comme $7+8+7$, égal à 22, $7+8+7+10$, égal à 32, $7+8+7+10+8$, égal à 40, et $7+8+7+10+8+8$, égal à 48

sont tous, comme 52, des nombres qui ne sont pas de Queneau. (Ils ont également l'avantage de ne pas être des nombres premiers.))

– Les instantproses, divisions obligatoires des momentproses, ne sont pas indiqués dans la **version mixte***, mais sont présents tacitement (ils sont notés et numérotés dans la **version mixte**, rédigée préalablement). Ils sont tous conformes à la consigne de non-quenellicité. Et cela de manière telle que le nombre total des instantproses par chapitre, et leur nombre total pour la branche soit lui aussi, un non-queneau-nombre.

J'arrête sur ce sujet.

C'est un sujet qui lasse.

Point trop n'en faut.

(Une dernière remarque, toutefois : je marque, d'un signal encore, le caractère moralement (du point de vue de l'intention de prose qui est celle de **'le grand incendie de Londres'**) d'une autre manière : je me réserve de ne pas respecter scrupuleusement les consignes que je viens de vous dire (ainsi, d'ailleurs, que celles que je ne vous ai pas dites). Par exemple : le nombre de lignes d'un instantprose est, dans le cours ordinaire de la composition, assujetti à des contraintes quenelliennes (cela va sans dire) ; donc, dans la misérable (disons plutôt malheureuse) **version mixte**, ce sont les non-nombres de queneau qui règnent sur ces données, comme sur les autres. Dans le chapitre présent, commençant, je me suis fermement soumis à la contrainte. Bien entendu, on ne peut le vérifier que sur mon écran où le texte est en Times 14, 48 lignes par page (nombre pas-queneau). Le premier instantprose occupe 8 lignes, le second 13, le troisième 34, le quatrième 32, le cinquième 16, le sixième 24, le septième 13... (cumulativement : 8, 21, 55, 87, 103, 127, 140 (pas un seul nombre de queneau dans tout ça)). Mais il arrivera peut-être que je corrigerai, amendant, retranchant ou ajoutant ce début ; les effets de la consigne, dans l'état final, seront effacés. Il n'empêche qu'elle aura agi sur la composition.) (En plus, la **version mixte*** présente des différences avec la **version mixte**, sa source ; alors...)

Je passe à un autre sujet.

J'écris la **version mixte** à des heures autres que celles qui sont acceptables selon mes consignes habituelles. L'heure où je commence, le matin, doit être également gouvernée par la règle d'évitement des nombres de Queneau. C'est pourquoi 8 h 07 le 8 juillet (septième mois de l'année) aurait été très acceptable. C'est pourquoi 9 h 07 le 9 juillet n'est pas bon. Mais, pour expliquer le fait que cette heure (et ce jour) n'étaient pas idéaux, j'ai été amené à vous faire part de ce que je viens de préciser, et ce n'est pas si mal (dans la perspective narrative où je suis en train de me placer). (Le 9, 9 h 07 est largement dépassé. Il est 8 heures et trente-quatre minutes, le 10 (du même mois). Excellent.)

Charles-de-Gaulle 1, un avion de la compagnie British Airways en direction de Glasgow.

A la veille de l'été, le 20 juin, nous avons pris à Charles-de-Gaulle 1, un avion de la compagnie British Airways en direction de Glasgow. J'avais la place 17B. Il y eut une escale à Manchester. Le Townhouse Hotel, choisi (rapido) sur prospectus, est situé un peu en marge du centre, à une demi-heure à pied des deux gares principales, la Central Station et la Queen Street Station, d'où partent les trains pour Mallaig, par Fort William. Situé dans le Royal Crescent, qui s'arc-de-cercle sur Sauchiehall Street, il m'évoquait (avant d'y être) l'hôtel habituel de mes séjours à Londres, le Crescent Hotel, Cartwright Gdns, crescentueux lui aussi. Mais Sauchiehall est très passante, à la différence de Marchmont, ce que j'eus l'occasion de vérifier pendant la nuit du 29 au 30, au retour, dans le même hôtel, chambre 3. A l'aller, la chambre 1 était en sous-sol, sa fenêtre exhibait, au-dehors, un terrain quasi vague-poubelles-détritus métalliques typiquement glaswegiens, mais pas de bruits de voitures.

Pour atteindre Mallaig, on prend un train. La demoiselle de l'office du tourisme écossais, à Londres, me confirmant que la ligne était toujours en service, ajouta que ce voyage ferroviaire était non seulement spectaculaire, mais sans aucun doute le plus beau du monde. Je n'irai pas jusque-là, mais il est vrai que la lente montée (lente) vers le nord dans les montueuses collines coupées de fjords falaiseux, de lochs et de moutons, suivie d'une lente descente vers l'océan est magnifique. L'allure est calme ; on a tout le temps d'admirer (cinq heures). Le conducteur arrête le train dans une petite station mitoyenne afin que les voyageurs puissent fumer (on ne fume déjà plus dans les trains !), prendre un thé, faire quelques pas sur le quai (le vendeur ambulant y a descendu sa voiturette). Il fait un autre arrêt sur un fameux viaduc (reproduit panoramiquement en de nombreuses cartes postales), pour qu'on puisse prendre les photos qui s'imposent. Les habitués du parcours guettent, du coin de l'œil, et avec une légitime fierté, les regards admiratifs des non-initiés. En dépit des prévisions météo extraites de l'internet avant mon départ, il n'a pas plu. Une averse se décide in extremis au moment de rejoindre le ferry qui, en une vingtaine de minutes, conduit à Armadale, au sud de l'île de Skye.

Le point d'arrivée, choisi aussi sur prospectus, après consultation d'une carte (sommaire), est Atholl Hotel, à Dunvegan (au nord-ouest). Un autobus, quasi vide, en une heure et demie rejoint la capitale, Portree. Tous les noms de localités sont bilingues (les noms scottish-gaéliques en vert). On n'entend personne parler cette langue. On pense aux panneaux bilingues français-occitan du Languedoc. Portree est généralement vide, sauf aux courtes heures où les cars de touristes, venus d'Inverness ou Glasgow, leur entrée facilitée par la récente ouverture d'un pont, déversent leurs cargaisons d'Allemands,

Anglais, Américains et Japonais. Le premier jour de l'été, le 21 juin (et les jours suivants, d'ailleurs), il n'y en a guère. Peut-être sont-ils plus nombreux en juillet, en août. En tout cas, dès six heures du soir la place (il n'y en a qu'une), Portree Square, est quasi vide. Le dernier 'car' pour Dunvegan part à 17 h 35. C'est un autobus de la compagnie Nicolson, de Borve. Les Écossais sont habitués à des températures point trop élevées. Dans le train une dame avait ouvert une fenêtre. L'air extérieur pénétrait nettement dans le wagon, sans gêner apparemment personne. Un rhume s'ensuivit qui frappa d'abord PCR, jeune et sensible ; avant de m'affecter moi aussi, beaucoup plus vieux et coriace. Dans un premier temps, je me considérai (à tort) comme immune. Il était difficile, dans ces conditions, de résister à l'appât que constituait le fait que la compagnie d'autobus avait son siège à Borve. J'entamai donc un poème, par la strophe suivante :

Tu rempliras de ta morve
Tous les Nicolson de Borve
Ils te verront d'un œil torve
Monter dans leurs autobus

S'ils dis'nt que tu les énerves
Tu répondras plein' de verve
Faut bien que mes mouchoirs servent
En montant dans l'autobus

J'aurais bien poursuivi par des strophes à rimes en arve, urve, irve. 'Larve' se présenta spontanément, mais je ne trouvai pour suivre qu'Algarve. Le rhume m'ayant attrapé à mon tour, mon zèle tomba et le poème reste tristement incomplet. (Mon vieux dictionnaire de rimes me suggère Arve, 'rivière torrentielle des Alpes, qui, née au col de Balme, draine le massif du Mont-Blanc', etc.) (Pour urve se propose 's'incurve', qui irait bien (à cause du rhume) avec 'usurpe' et avec 'turbe' (mausolée islamique, haute tour isolée couverte d'une toiture conique) ; mais irve, que faire avec irve ??? (le rhume, toujours le rhume, suggère 'birbe' et 'extirpe' ; avec ça, je pourrais peut-être le terminer).)

Comme nous attendions le départ de l'autobus, installés avec nos sacs, une dizaine de minutes avant l'heure, un jeune garçon d'une dizaine d'années arriva, extrêmement pressé et affairé, demanda combien il restait de temps jusqu'au départ, s'en alla, extrêmement pressé et affairé dans une direction mystérieuse pour une tâche mystérieuse, d'une extrême importance, qu'il était seul à pouvoir accomplir, et revint, aussi pressé et mystérieux, une minute après l'heure prévue pour le départ. Mais le conducteur l'avait attendu. Une jeune fille, dans le fond du car, avait dit : il va arriver ; il est allé faire une photocopie. Nous l'avons revu plusieurs fois dans l'île, à Portree, et à Dunvegan, où il habitait sans doute. Il était instantanément reconnaissable ;

pas à son visage, mais à son allure ; car il allait chaque fois toujours seul, toujours affairé, extrêmement pressé pour l'accomplissement d'une tâche toujours mystérieuse.

L'Atholl Hotel de Dunvegan, devant lequel le conducteur de bus, obligeamment nous posa, nous vit arriver avec une évidente surprise (due à notre allure générale, et à notre accoutrement, entre autres inadéquations à l'esprit, serein, traditionnel et 'homely' du lieu) mais resta digne et impassible (en sa représentante). Il était un peu moins de sept heures du soir, heure du Royaume-Uni, et la dame qui nous réceptionnait supposa que « you will have dinner with us ». Le dîner était imminent. Descendant nous fûmes posés à une petite table basse dans un petit salon jouxtant le bar où un jeune homme aux joues assez marquées, vers le haut, de rougeur, présidait. Un trio, à une autre table, était présidé par une dame imposante, d'âge respectable, et sourde, qui exprimait à haute voix son opinion (défavorable) sur les opposants à la mondialisation du côté de Göteborg. Ses compagnons (un couple de l'Ohio) opinaient. Un vieux gentleman genre colonel en retraite de l'armée des Indes, commanda un whisky, puis une bière. On nous présenta la carte du dîner, et la carte des vins. Intimidé, je décidai un Sancerre. Nous choisîmes. Nous regardions avec inquiétude la table (un petit guéridon plutôt) où nous étions bassement assis, ne voyant pas comment elle pourrait accommoder ne serait-ce que deux assiettes. Après une forte demi-heure, nous comprîmes, quand l'invitation nous fut faite de passer dans la 'dining room', notre erreur d'interprétation. Il ne pleuvait pas. Le jour ne finissait pas. Dans la chambre, le calme était calme, reposant, doux. Au dehors, les quelques maisons de Dunvegan, au bord de l'eau.

§ 45 Au-dehors, les quelques rares maisons de Dunvegan, au bord de l'eau, pendant le très peu de nuit

Au-dehors, les quelques rares maisons de Dunvegan*, au bord de l'eau, pendant le très peu de nuit (la latitude), très peu obscure (pas d'amical silence de lune, cependant) (j'observe par la fenêtre). Après le breakfast modérément typical scottish (pas de haggis, hélas ; une tranche de boudin noir ; toasts, fried egg, etc.), servi très, très très lentement aux quatre tables, le bord de l'eau, le vraiment très peu de maisons de Dunvegan, le bord du bout de la langue fjordesque du Loch Dunvegan, à marée presque haute, est couvert d'un ciel vraiment bleu, qui surprend un peu, étant donné les prévisions météorologiques sur cinq jours empruntées au 'web' que j'avais consultées la veille du départ et qui annonçaient, en alternance, 'rain' et 'showers' avec des températures 'low' comme 'high' plutôt modestes (de l'ordre du 10 celsius au 15 (en fahrenheit, ça a l'air plus conséquent)).

(Avant de me mettre à la rédaction de ce chapitre, j'ai re-consulté

‘Yahoo-Weather’.

J’ai droit à des bulletins pour des tas de pays et des tas de villes dans ces tas de pays. Je regarde Manchester, à tout hasard (à cause de l’escale ; pas de tempête annoncée qui pourrait retarder, gêner l’atterrissage), mais résiste à la tentation d’aller chercher ce qui se passe et passera à abidjan, rome, issoudun, étretat, buenos-aires, lyon, omsk, ulm, irkoutsk, southampton, ou exeter. Sur la page web, je suis les instructions. Je passe de ‘W’ à ‘E’ puis à ‘United Kingdom’, enfin à ‘Skye’. Je parviens à ‘Skye today’.

Rain Hi 11, Low 9

5-Day Porecast

Today	Tomorrow	W	Thu	Fri
rain	rain	rain	rain	rain
11	10	12	8	7
9	5	6	6	5

à chaque jour correspond un commentaire pictogrammique : un cercle gris-rose où quatre gouttes bleues signifient la pluie.

La prévision du 20 juin était un peu plus variée ; des ‘showers’ s’ajoutaient aux ‘rain’.)

Dans la nuit du 21 au 22, pas de pluie. le 22 au matin, au bord de l’eau, pas de pluie. En fait, la pluie fut quasiment absente de tout le séjour, une seule belle averse dans l’autobus ramenant au ferry. Et il fit chaud, presque chaud, bien une vingtaine de degrés aux heures de midi. Pas d’arbres au bord des routes, coups de soleil. On va à Skye et on revient avec des coups de soleil.

Dans la nuit, au matin naissant, avant les quelques voitures de dunveganiens, puis, plus près de midi, celles de touristes attirés par le célèbre Dunvegan Castle, demeure historique du clan McLeod, on est baigné de silence.

Chaque silence en un lieu est son propre silence qui ne se confond avec aucun autre. Chaque silence de chaque lieu a sa qualité individuelle qui dépend de la palette des bruits dont le lieu est pénétré quand il n’est pas silencieux. Le silence dunveganiens (et plus généralement le silence skyien) que j’ai éprouvé, savouré, dont je me suis imbibé, que j’ai emmagasiné pour m’en ressouvenir (cherché à emmagasiner : une illusion certes, mais bien douce) était un silence de non-pluie, c’est-à-dire un silence qui conservait en arrière-plan le bruit de pluie ; et un silence de brume ; et un silence de petites averses (pour un habitant de l’île, il aura été, sans aucun doute, en ces jours un silence plus marqué de tempêtes, et d’averses fortes, et de petites pluies persistantes ; il aurait été mélangé de l’absence d’une variété beaucoup plus grande de bruits, où de toute façon aura dominé la chute des eaux du ciel, parce qu’il n’y a pas énormément d’autres bruits à entendre). Quand il a plu longtemps (une nuit), quand un peu de brume s’est installée (vers la fin)

quand de petites pluies petites averses ont couvert la route du bord de l'eau ou celle de nos marches, en dessous de ces bruits il y avait toujours ce silence-là. Le silence des lieux est un résidu des bruits qui l'habitent et il est toujours présent, 'silence de fond' comme on dit 'bruit de fond' aux heures où se font entendre les bruits qui caractérisent le lieu. Dans les années très anciennes (les années quarante, à Carcassonne, les années cinquante, les étés à la Tuilerie, dans le Minervois, quand les pesticides (bien plus que les chasseurs) n'avaient pas encore balayé les jardins ou les garrigues de la plupart des espèces animales non domestiques, je sentais très fortement, au tout début du jour, le silence des oiseaux. Et plus tard, et presque toujours maintenant, les oiseaux devenus infiniment moins nombreux et enthousiastes que dans l'enfance ou l'adolescence de mes souvenirs, aux mêmes heures prématornales, le silence, dans ma chambre au lit de cuivre, ou sur la colline, entre les cyprès, les pins et les vignes, le silence m'a paru tantôt faux, tantôt source de tristesse, de nostalgie, tantôt encore d'une gêne imprécise, parce que les bruits dont il était privé n'étaient pas ceux de pépiements affairés sur le point d'atteindre mes oreilles, mais de chants éteints depuis des décennies. Le silence de Skye, lui, est indifférent aux oiseaux. Très peu d'oiseaux, très peu de mouettes, de canards. (Peut-être le moment ne leur était pas propice. Peut-être étaient-ils déjà passés, et repartis, ou pas encore.)

§ 46 Contrairement à ce que pourrait laisser imaginer la photographie et le descriptif de l'hôtel dans le guide touristique, on ne voit pas la mer depuis l'Atholl

Contrairement à ce que pourrait laisser imaginer la photographie et le descriptif de l'hôtel dans le guide touristique, on ne voit pas la mer depuis l'Atholl, ni dans les chambres, ni même sur les marches du perron. Elle n'est guère loin, certes. Il suffit, sortant de l'hôtel, de faire une cinquantaine de mètre à droite sur la petite route pour la voir, la bien voir, très proche. Ce premier matin, comme les autres, par beau temps, par ciel dégagé, par soleil (sans chaleur excessive), la surface du loch est lisse, l'eau bleu tendre, sous très peu de nuages, peu pressés. Le bout de langue du loch (sa pointe extrême) n'est plus très large (deux ou trois cents yards au plus, d'après la carte Ordnance Survey (Landranger 23) – North Skye (Dunvegan & Portree) que nous avons acquise à l'office du tourisme dans la capitale (forme anglaise intermédiaire entre la carte Michelin et la carte d'état-major (pas aussi minutieuse, hélas, que celles, si fascinantes, de l'IGN)) (une carte de cette famille m'a servi à l'exploration de ce petit bout de terre anglaise dont John Constable a extrait la substance de ses tableaux (réservant les hauteurs, non encore urbanisées, vers 1830, de Hampstead pour ses 'leçons de nuages'))), il est prêt à renoncer à s'enfoncer, même à marée très haute, plus loin dans les

terres. De l'autre côté de l'eau on aperçoit les (fameuses) McLeod's Tables, collines, l'une de 469 mètres d'altitude, la Healabhal Mhor (McLeod's Table North), l'autre de 489 mètres, la Healabhal Bheag (McLeod's Table South), distantes de deux à trois miles à vol de mouette. J'aurais bien aimé y grimper, et contempler, de leur sommet, les innombrables siècles du paysage celte qu'on doit découvrir. Mais, pour plusieurs raisons, il n'en fut guère question. (D'abord parce que mon genou gauche s'oppose catégoriquement à ce genre de plaisanterie ; ensuite à cause de la nature du terrain, dont je vais parler bientôt.) Les deux Healabhal (frère et sœur, époux, ou couples de petites montagnes) ont la tête plate ('tables' donc), et se reflètent superbement dans l'eau (qui s'est mise bleue pour l'occasion). Le vêtement végétal des collines, de leurs pentes, est d'un vert uni, sobre. Quand, à la marée basse, une partie du fond du loch s'exhibe, elle est verte, d'un vert plus sombre, d'algues poisseuses, mousseuses, sur rochers noirs. La beauté, considérable, de cette vue, n'a rien de spectaculaire. C'est une beauté tranquille, qu'aucune carte postale ne restitue, qui demande à être saisie dans la totalité du champ visuel, et qui sort, pour exprimer sa splendeur, d'un océan de silence.

Vues du bord du Loch Dunvegan (côté Atholl Hotel, où nous sommes), les deux tables de McLeod sont proches et imposantes. La Healabhal Mhor (celle du nord) (le nom gaélique ne paraît pas avoir le moindre rapport avec le fameux clan) se tient en avant, et la 'Bheag' (sud) modestement en arrière. J'imagine qu'il s'agit d'un couple de montagnes plus ou moins panthéonesques. L'aspect 'table' est très apparent, même à quelques miles. J'imagine alors un double 'Sināi' celte, où le grand Dagda s'est adressé simultanément en tant que père-mère (ou mère-père, mereper, permère, comme on veut) du monde, du côté Mhor à un Picté équivalent-Moïse, du côté Bheag à une équivalent-Moïse Picté également (un (e) prophète en double 'inclusif' ; soyons contemporains, que diable !), faisant entendre sa grosse voix à travers la brume (Skye est 'île des brumes', d'après l'étymologie de son nom) pour leur dicter la Loi (comme les deux montagnes se reflètent dans la mer, le message fut reçu aussi, d'abord par un noisetier, puis par un couple de saumons-prophètes (ces saumons furent des sages, qui se nourrirent des noisettes de la sagesse)), et leur confier à chacun une copie de son grand chaudron, nommé ensuite 'graal', afin qu'ils apprennent à faire correctement et éthiquement le 'porage' (porridge). Voilà à quoi me fait penser la contemplation des deux 'tables' (que je refuse catégoriquement d'associer aux McLeod, après visite de leur château, Dunvegan Castle, et examen de leurs portraits de famille).

Premier matin : la question est : que faire ? Pas exactement que faire (nous le savons : marcher), mais où ? Il faut choisir un parcours. Le parcours doit être tel qu'il soit possible de revenir en un temps raisonnable au point de départ, car il est clair (la carte, qui signale toutes les maisons, et même les cabines téléphoniques, ne laisse pas de doute sur le fait qu'on ne peut pas compter sur le moindre pub à distance piétonne) que les trajets doivent être

des allers-retours ou des circuits. Un parcours est choisi, parmi plusieurs possibles. La décision (comme toutes les décisions de ce genre :

– où faire les courses ? (Atac, place Clichy, Monop de Blanche ou du Havre (pas la ville du Havre, patrie de Raymond Queneau, mais le quartier ‘Havre’, à Paris, la grande ville) ? Au ‘Franprix’ de la rue d’Amsterdam ? au ‘Marks et Spencer Haussmann’ (pas encore fermé en ce juillet 2001) ? ...)

– que manger ce soir ? (Soupe, ou pâtes, ou haricots blancs à la tomate, ou petits pois-lardons, pollenta, riz basmati vieux de chez ‘Israel’, rue gaston-miron) ? ...

– faire une longue marche de dimanche avant une pinte de guiness au Kitty o’Shea, ou pas ?

est prise par vote, et le choix qui l’emporte est celui qui a la majorité des voix en sa faveur, c’est-à-dire la moitié des suffrages exprimés plus un (règle de la ‘majorité simple’, assez répandue en matière électorale). Il y a deux votants (et deux seulement). Un itinéraire de marche est proposé au vote. Le vote a lieu à mains levées (il s’agit de mains ‘théoriques’, exprimées verbalement) (un vote ‘à bulletins secrets’ serait difficile à mettre en pratique et serait par ailleurs contraire à l’idéal de transparence qui prévaut en ces matières dans le collège électoral). Les résultats possibles sont au nombre de 6, a), b), c), d), e) et f) (dans chaque cas le nombre des inscrits est 2 (l’inscription sur la liste électorale est automatique : je ne précise donc pas chaque fois le nombre d’inscrits)):

a) 0 voix pour, 0 voix contre (j’avais tapé O sur le clavier, mais j’ai corrigé car ‘O’ est le ‘o’ majuscule ; le zéro, 0, est plus mince). Le parcours proposé est rejeté (il y a eu deux abstentions). (Attention : le ‘refus de vote’ n’est pas autorisé.)

b) 0 voix pour, 1 voix contre. Rejet.

c) 0 voix pour, 2 voix contre. Le parcours est rejeté.

d) 1 voix pour, 0 contre. Le parcours est accepté.

e) 2 voix pour, 0 contre. Le parcours est accepté, à l’unanimité, dans l’enthousiasme et par acclamations.

f) 1 voix pour, 1 voix contre. Ce dernier type de résultat pose un problème. Il risque de conduire à une paralysie de l’instance de décision. La question est résolue de la manière suivante : les deux voix ne sont pas considérées comme strictement équivalentes. Il y a une voix prépondérante, celle de PCR.

PCR a aussi droit de veto. Pour cette raison, dans le cas d) (le veto suivant, après réflexion, une abstention), il peut y avoir, en définitive, rejet.

Sur la carte, les routes principales sont en rouge (‘Main Road’ = route à grande circulation), les routes secondaires sont en orange (‘secondary road’), un peu plus secondaires en jaune (‘routes généralement de plus de 4 m de largeur’), les routes encore plus secondaires accompagnées bordées de pointillés ; enfin les ‘autres routes, allées (drives) ou sentiers’ en blanc (à paires de pointillés parallèles, ou à simples pointillés). C’est très clair. Les

rouges sont à éviter à cause des voitures, pas tellement parce que les voitures sont nombreuses à Skye (elles ne le sont pas) mais parce que les routes sont presque toutes telles que les croisements y sont, soit impossibles, soit légèrement problématiques (à intervalles assez rapprochés sont ménagés des élargissements réservés aux manœuvres de croisement, les 'passing places', qui font comme des hernies dans le ruban de la route ; elles ressemblent à des chambres à air de vélo souffrant de verrues, telles que j'en revois sorties de leur pneu déjanté sur les routes de Corbières en 1942-43) (il faut éviter plus que tout, parmi les routes peintes en rouge celle qui ont un nom affublé d'un '(T)', indiquant la 'grande circulation' (Trunk Road) (il n'y en a qu'une à Skye, celle qui, sur la côte est, joint le pont à Portree ; pénible !)). Sur ces routes, le piéton doit, trop souvent, grimper sur le bas-côté, exercice peut-être salubre mais désagréable, du point de vue rythmique au moins (plus la route est d'importance faible, moins il y a de voitures et plus les automobilistes qui les empruntent sont aimables, autochtones et pas pressés : on lève un doigt ou deux ; ils répondent d'une signe de la main, qui réchauffe le cœur ; et qu'ils accompagnent d'un sourire (un sourire multiple quand il y a plusieurs passagers)). Les routes orange ne valent pas beaucoup mieux que les rouges. Restent les routes secondaires, les jaunes, les blanches, avec pointillés ou pas, ainsi que les chemins et sentiers.

Mais pourquoi ne pas passer carrément à travers la campagne ? J'aurais bien aimé, par exemple, grimper en haut des deux 'tables' afin de recevoir de grandes effluves d'inspiration et contempler largement le paysage. Un veto catégorique avait été opposé à cette hypothèse. Mais je me suis rendu compte très vite que mon souhait d'escalade était, même sans veto, irréalisable. Skye, comme les autres îles écossaises de l'ouest, et peut-être plus encore que les autres, est une île humide ; une île d'eaux, une île où règne l'eau, où l'eau est chez elle, s'étale, expérimente ses tenues, ses parures. Il y a l'eau des différentes variétés de pluie, de la plus fine à la plus épaisse, de la plus lente à la plus rapide, de la plus douce à la plus violente. Il y a l'eau de l'océan, écume, vague ou embruns. Bref, il y a de l'eau, des eaux et toujours de l'eau. Et bien sûr il y a l'eau de rivières, de torrents, de cascades s'écroulant depuis les falaises ou les pentes de rochers abrupts, de ruisseaux grands ou petits. Tous les chemins, toutes les routes sont accompagnés de fossés herbus et pleins d'eau. Mais ce que je n'avais pas imaginé, et qui pourtant tombe sous le sens, c'est que partout, sous la couverture herbue des prairies et pentes de collines, il y a de l'eau, immobile, courante, stagnante ou pressée, plus ou moins profonde ; quasi invisible. La présence de l'eau est permanente. On fait deux pas en dehors de la route, on escalade un talus et on s'enfonce jusqu'aux chevilles (au mieux) dans un milieu humide, dont on sort (au mieux) mouillé, ou (au pire) boueux. Quand on s'est rendu compte de ce fait, on sait qu'on doit à peu près renoncer à explorer même les régions qui ne sont pas clôturées de barrières de fils de fer. Le vert du paysage participe alors, on le sent, et pour beaucoup, au silence. Il couvre de silence des murmures, des glougloutis,

des rumeurs et ruminations d'eaux lentes ou bondissantes.

Les deux cartes qui prennent presque entièrement Skye dans leur visée offrent relativement peu de zones vertes (symboles d'arbres en forêts). De plus, la nature assez raide géométrique des quelques régions boisées donne l'impression que l'île a une peau presque partout pelée (elle pourrait être majoritairement désertique ; le choix des cartographes n'indique pas la présence universelle de prairies), et que les arbres sont des survivances. En fait, on a affaire à un programme de boisement (ou de reboisement, je ne sais), qui va son chemin (dans plusieurs cas, les arbres (des conifères (sapins) presque toujours) sont encore (et tous ensemble) petits). Il y a des bois ouverts au public, et d'autres d'accès interdit par une 'Forestry Commission' (en voie de constitution, ou expérimentales). On est frappé, en pénétrant dans un des ces périmètres, du caractère assez clairement artificiel des plantations (arbres serrés, disposés très régulièrement, en bonne santé (objet de soins constants)), qui n'en sont pas moins magnifiques (peut-être parce qu'elles ne sont pas, à la différence de forêts plus naturelles, comme la Forêt-Noire en Bavière, aménagées avec l'intention de plaire à leurs visiteurs (pas de boîtes de coca-cola et de papiers de sandwiches jambon (ce qui est bien, je ne dis pas le contraire), bancs solides et propres tous les cinquante mètres, ...)).

§ 47 La petite route jaune (un exemple) qui, après Lonmore, Fairfield Cottage, quitte, juste après Herbst, à Roskhill la A863

La petite route jaune (un exemple) qui, après Lonmore, Fairfield Cottage quitte, juste après Herbst, à Roskhill la A863 (que la majesté de cette désignation ne vous égare pas : il ne s'agit pas d'une autoroute, ni même (bien loin de là) d'une 'nationale' au sens français) (d'ailleurs 'Lonmore', 'Herbst' ou 'Roskhill' ne sont pas des villages ; mais pas du tout ; à peine une ou quelques maisons, un BB (bed and breakfast) ou deux, une ferme, un hôtel à l'extrême rigueur ; l'Ordnance Survey Landranger 23, comme c'est son devoir et son plaisir, note tous les noms qu'elle a pu trouver, onomastise à outrance (tantôt en double : scottish gaelic et scottish pas gaelic ; tantôt en simple anglais, tantôt en gaelic uniquement)), la petite route pimpante surveille d'abord un étang, le Pool Roag (trop modeste pour avoir droit à l'appellation contrôlée de 'loch' (toutes les baies, tous les langues-fjordesques de mer sont des lochs ; mais il y a aussi de petits 'lochs de pays' à l'intérieur des terres)), sur sa gauche, puis s'élève entre les maisons de Roag, disposées l'une après l'autre en son bord. Là, au centre d'une hernie d'une demi-douzaine (j'exagère peut-être) de maisons, une cabine téléphonique (elle est bien marquée sur la carte), une bien rouge, bien à l'ancienne, de celle dont on rêve, qui disparaissent pour n'être plus visibles que sur les cartes postales ; et

une cabine à pièces, pas à carte téléphoniques. L'occasion est parfaite pour téléphoner à Pauline, à Belfort.

A Roag, vous avez le choix. Vous tournez à gauche, ou vous continuez tout droit. Vous tournez à gauche (c'est votre choix, pas le nôtre) et vous descendez jusqu'au niveau zéro, passant dans le bout ambigu de terre (île ou presqu'île), qui se nomme Roag Island. A votre droite le Loch na Fadinn. De l'autre côté de Roag Island le Loch Vatten. (Ce sont deux des petits lochs qui s'épanouissent en le plus grand Loch Bracadale.) Mais arrivés là, vous constatez que c'est un cul-de-sac, et vous n'avez plus qu'à rebrousser chemin et, ne voulant pas nous courir après, vous retournez jusqu'à Herbest et, de là, vous continuez, si vous en avez le courage, vers Vatten. Nous, nous n'avons pas fait le même choix que vous. Nous avons continué tout droit. Les dernières maisons de Roag laissées derrière nous (nous marchons d'un bon pas (parfois chantant « Old Macdonald had a farm, iaiao/ and on this farm he had some ducks iaiao, with a quack quack here and a quack quack there and a quack quack quack quack every where/», etc., chanson de marche qui permet d'imiter successivement tous les animaux domestiques puisque Old McDonald's farm a non seulement des canards mais des poules, des chiens, des cochons des chèvres et tout et tout (à chaque couplet d'ailleurs on récapitule les précédents et les cris d'animaux déjà expérimentés))), la route tourne et, par Bolveen et l'Orbest Gallery (soulignée en bleu comme point d'intérêt sur la carte, et qui offre, semble-t-il de l'art skyein, que nous laissons soigneusement inexploré), se dirige vers Orbest proprement dit. C'est là que se produit un événement singulier qui nous laisse pantois mais pour l'intelligence duquel il est nécessaire que je digresse quelque peu. Laissons donc provisoirement Orbest (que nous avons maintenant en vue ; la route descend, et nous savons qu'à Orbest il y a un petit bout de forêt ; il n'est pas loin, nous l'apercevons distinctement), et parlons brebis. Ou plutôt, non, avant de parler brebis, parlons d'autre chose, qui constitue un préalable utile à la pleine appréciation du sujet 'brebis' (nom générique). L'arrêt est d'autant plus indispensable que, placé au centre métrique névralgique du chapitre (je ne précise pas le sens de l'expression), il est l'occasion d'en expliquer le sens stratégique dans l'économie de la branche 5, **versions mixte** et **mixte*** (il en va tout autrement dans les autres versions, la **brève** comme la **longue**).

Mes vacances écossaises, premières vacances de ma vie de pensionné de l'université (à la retraite je suis, pas encore au sens administratif strict (ce sera le 31 août) mais pour toutes fins pratiques), devaient être l'occasion pour moi de faire le point, mentalement, de '**le grand incendie de Londres**' en général, de la branche 5 en particulier et de la branche 5 **version mixte** (donc **mixte***), tout spécialement. Ce serait en ces journées, de chambre d'hôtel paisible (elle le fut), d'île insulaire, de marches sous la pluie, ou dans la brume ou, parfois, par temps assez beau (et le temps, en fait, fut majoritairement très beau, presque trop), que je préparerais en pensée le chapitre de prose où je dois mettre un terme au ressouvenir en marche écrivante sous la commande de la

mémoire de ce que fut mon très ancien **Projet**. (Ce sera le dernier de la branche 5, mais pas celui de la prose en son entier (en tout cas je le pense encore au moment de ce momentprose ; et la branche 6 est déjà fort avancée).) J'avais pour but de fixer mon attention sur les deux années (et quelques mois) qui se sont écoulées entre mon retour, dans l'été 1976, de ma marche le long du Mississippi (voir au chapitre 1) et le jour (24 octobre 1978) où le **Projet** a été abandonné (→ branche 4). En revenant des USA, j'avais décidé enfin, dans ses grandes lignes, de ce qu'il serait. Je devais donc rendre cet ensemble de décisions opératoire, en délinéer chaque partie clairement, définir son avenir à travers un calendrier de réalisation, etc. Je commencerais par le *Mississippi Haibun*, ouvrage de prose et poésie. Il avait sa place prévue, comme les fragments déjà composés du **Projet de Poésie**, etc.

Dès le matin (encore en fait en pleine nuit légale, mais sans vraie obscurité (à cause de la latitude, à cause de la date équinoxiale d'été)) de mon premier réveil à Dunvegan, donc, dans le lit confortable, dans le silence confortable et merveilleux et délicieux de l'île, j'ai sollicité mon souvenir. Et je n'y ai rien trouvé. Presque rien. Rien de sûr. Certes, je savais que je possède quelques bribes sibyllines de papiers survivants, mais je ne les avais pas, conformément à ma méthode constante, emportés. J'avais un souvenir très clair du nom (titre) des différents 'objets' de poésie impliqués (noms dont le rappel me les présentait avec une certaine netteté), j'avais un souvenir non moins clair des articulations du **Roman**, et, bien entendu, déjà noté, je savais que je retrouverais aisément mon **Projet de Mathématique** (branche 3, suites). Mais je ne parvenais pas à retrouver comment, pendant ces longs mois de 1976 finissant, 1977, et la grande partie de 1978, j'avais peu à peu ajusté tous ces éléments pour aboutir à l'état final parfait qu'atteignit l'épure du **Projet** dans les instants qui précédèrent sa disparition. Tous mes efforts ce matin-là restèrent vains.

Je ne me décourageai pas pour autant. Si je ne peux faire mieux, je me contenterai (c'est-à-dire que je ne considérerai pas l'obligation de m'en contenter comme catastrophique) de ce qui me restera en tête et me viendra en tête selon le regard que je porterai sur le document final, quand j'en serai à écrire le chapitre terminal (chapitre 7 pour la **version mixte***, chapitre 14 pour les **versions longue et brève** (très évidemment le chapitre final des **versions brève et longue** sera fort différent de celui de la version présente ; non pas (je l'espère) en contradiction avec l'arrière-plan de son noyau central, composé des choses dont je suis aujourd'hui sûr, mais plus complet, englobant des déductions plus hasardeuses peut-être à partir des certitudes minimales (celles de la **version mixte***, qui feront partie des éléments dont je disposerai pour la composition des autres versions))).

Je ne me décourageai pas et ne décidai pas de ne rien faire jusqu'à mon retour à Paris. Mais je n'avais pas assez de lecture pour occuper ces heures qui seraient devenues oisives (et donc occasion de découragement nuisible à l'harmonie du voyage). Après réflexion calmante, je compris que quelque

chose me restait accessible, non pas du souvenir des circonstances du travail que j'avais nécessairement accompli entre le Mississippi et l'assassinat du **Projet** (pendant les vingt-huit mois en question). Et ce travail était un travail de nombres. (Attention : Je prends ici 'nombres' au sens simple et limité que je réserve à ce terme, pour la commodité du lecteur, dans cette version, et cette version seulement ; ce qui est visé sous le nom de 'nombre' est une chose un peu plus compliquée ; disons une représentation imagée (supportée par du géométrique et du diagrammatique) d'une construction algébrique.) Si je dirige mon regard de mémoire sur telle des différentes parties du **roman** (des pentacles, comme je les avais nommés), toute une panoplie de nombres, de **figures-nombres**, surgit peu à peu (il y a là beaucoup de nombres de Queneau, bien sûr, mais pas seulement). Ces **figures-nombres** constituent, en quelque sorte, une ébauche du squelette formel du **Projet**. Elles le constituent après l'avoir autrefois constitué.

Le point suivant est très important : peu importe que je ne puisse pas voir cette constitution en fonctionnement passé, à son heure, dans ses circonstances propres, dans le souvenir, je suis dans une situation assez largement semblable à l'exercice de ce que j'ai, ailleurs, nommé seconde mémoire. Fait partie de la seconde mémoire, par exemple, la mémoire d'un théorème. Il n'est non seulement pas nécessaire, il n'est pas même utile, pour retrouver un théorème de mathématique, de se ressouvenir du moment où on a rencontré sa démonstration, de la page du livre où il se trouvait (du coin du tableau où le professeur (ou le conférencier dispensateur de haute mathématique) l'a décortiqué à la craie). Un théorème, on peut toujours (et on doit, pour vraiment le posséder) le retrouver 'en raison', en recommençant, pour soi, au présent, la démonstration. De même, je pense posséder toutes les **figures-nombres** que j'avais, il y a vingt-trois ans, élaborées et agencées en une construction cohérente, **LA FIGURE-NOMBRE** de ma création (pensais-je). Le squelette formel du **Projet**, construit de figures-nombres, fut, est un objet de seconde mémoire.

La certitude de ce fait est la certitude inébranlable qui m'a accompagné toutes ces années, autant pendant celles du 'deuil' du **Projet** que pendant celles de la composition de ce que je compose aujourd'hui (qui, en un sens, fait aussi partie du travail de deuil du **Projet**, je m'en rends bien compte). Un des piliers de cette certitude est la croyance, très ancrée en moi, de la réalité de ces **figures-nombres**. Je crois, spontanément, et dur comme fer à leur existence. Je ne vais pas argumenter ici sur le bien- ou mal-fondé de cette croyance. Disons, plus prudemment, que tout se passe pour moi comme si les nombres de Queneau, les **figures-nombres** construites à partir d'eux (et d'un petit bout de la théorie des catégories version Bénabou (→ branche 3, suite alternative à la première partie)), avaient une existence réelle 'quelque part' hors de moi ; une existence mystérieuse mais aussi peu (ou autant) problématique que celle du fauteuil de l'armchair philosophe ou du rhinocéros qui assista ou n'assista pas (n'étant pas) à la première rencontre de

Bertrand Russell et Ludwig Wittgenstein. Un article que j'ai lu un jour, discutant les différentes variétés de cette croyance (visant tous ou seulement certains des objets dont s'occupe la mathématique (les nombres entiers par exemple)), était intitulé :

Pi in the sky.

'Pi' y désignait le fameux et horripilant 'nombre pi' qui préoccupe les mathématiciens depuis tant de siècles (déjà, sur les bords de la mer Égée) et que les lycéens de mon temps (et du temps de mes parents) saluaient en chantant : 'la circonférence est fière / d'être égale à deux pi r / et le cercle est tout heureux / d'être égal à pi r deux//'. L'auteur (par ce titre) signifiait (peut-être, je ne me rappelle plus que son titre) qu'il allait se moquer de la croyance naïve et philosophiquement médiocre du 'working mathematician' en l'existence du nombre pi (et d'autres objets de la mathématique), situé en un lieu qu'il (le mathématicien) aurait été bien incapable de situer sur notre globe terraque et qui devait donc se trouver quelque part dans le ciel (et même au-dessus), dans le 'grand ciel empyrée' (avec les anges, par exemple). Et il annexait pour ce faire l'expression anglaise 'pie in the sky' ('promesses pour l'avenir, châteaux en Espagne' (dict. Robert & Collins 'utopie' (Oxford Hachette)...; 'pie' signifiant 'gâteau'; autrement dit on ne trouvera pas dans le ciel plus de nombres que de 'petits pâtés'). Je l'annexe à mon tour en donnant à 'sky' le sens additionnel de Sky (e) (l'île). Le titre de mon chapitre s'en trouve ainsi finalement éclairé.

J'ai donc consacré mes heures de réflexion allongée ou en marche à la remémoration de mon 'pie in the sky', **LA FIGURE-NOMBRE du PROJET**. La vertu de cette construction (de taille imposante, mais en fait maniable par l'esprit) est de me permettre de ramener à la surface bien des éléments de la préfiguration du Projet. Tout se passe comme si telle **figure-nombre**, interrogée, représentait la 'lyophilisation' d'un synopsis de livre de poèmes ou de chapitre de roman : trempée dans l'eau de mémoire, elle devient tasse de café buvable (une description en prose d'un contenu prospectif), ou fleur de papier se déployant (je m'empêgue un peu dans mes métaphores mais je pense que vous voyez ce que je veux dire).

Si, pour prendre l'exemple d'une partie du **Projet de Poésie** qui est évoquée (avec prudence) dans le texte Description du **Projet**, que j'ai, un peu imprudemment commis en 1979 (après la disparition du **Projet** lui-même), dont est demeuré, achevé, un 'sous-objet', ce livre de poèmes intitulé Autobiographie chapitre dix (titre que j'aurais voulu sans virgule (mais j'ai eu tant de mal à en obtenir la publication que j'ai cédé immédiatement sur ce point à une observation de Claude Roy)), je n'ai aucun mal à le situer dans la

chaîne formelle dont il devait être un élément, grâce à quelques **figures-nombres** aisément retrouvées. (Chacun des livres de poèmes qui devait faire partie de la construction de cette chaîne, aurait été, d'une part, associé à une anthologie, à une étape de l'histoire du vers français, entre autres travaux ; d'autre part se serait inséré dans une autre chaîne, celle des 'romans formels'***).

§ 48 Nous sommes en train de descendre la pente en direction du bois d'Orbost, que nous avons en ligne de mire.

Revenons alors à nos moutons (à nos brebis)***. Nous sommes en train de descendre la pente en direction du bois d'Orbost, que nous avons en ligne de mire. La route va franchir un ruisseau. Pour que vous compreniez bien ce que je vais rapporter il me faut vous dire que pendant nos marches, en dehors, au début et à la fin du parcours, de quelques voitures et des naturels de Dunvegan (plus quelques rares touristes) nous ne rencontrions personne. Personne, c'est à dire personne, personne, personne. Les quelques jeunes ou moins jeunes gens croisés ici ou là (dans des lieux habités), chargés d'immenses sac à dos, seuls ou par couples de constitutions diverses, n'évoluaient que d'un autobus ou un ferry à un camping proche ou un BB ; la marche n'était jamais à l'horizon de leurs préoccupations. Nous avons eu les routes à nous. Et nous avons partagé le paysage avec les moutons. Partout, partout, dans les étendues vertes plates ou pentues, les moutons, boucs, brebis, et agneaux vquaient à leurs occupations ovines : brouter ou dormir. Parfois, dans la distance plus ou moins distante, l'un d'eux ou elles émettaient un bref commentaire sur l'état des choses dans le monde prairial, prévisions météorologiques, potins de bergerie, ou dernières nouvelles des péripéties de l'élection du nouveau leader tory ; quelque autre, quelques autres répondai (en) t, sans énervement. Le silence retombait. Nous les trouvions (PCR la première) infiniment sympathiques. A cette époque de la saison, certains étaient déjà tondus, en tout ou partie, ce qui nuisait indiscutablement à leur genre de beauté. Ils avaient l'air vaguement honteux de la perte de leur ample toison lainière, qui leur avait donné et donnait aux autres, les non-tondus, une grande prestance, faite d'embonpoint apparent, et presque de la majesté, spécialement des deux côtés des gigots. Chez certains, promis selon toute vraisemblance, aux ciseaux délainant dans un avenir très proche, la toison avait une tendance nette à se détacher, laissant des lacunes peu élégantes dans leur revêtement et de larges touffes de laine traînaient partout, arrachées par les barbelés des clôtures, emportés par le vent jusque sur les rochers, les bords de ruisseaux, la route même. On avait une grande envie de ramasser cette laine très douce («doux comme la laine, la laine/ la laine de mes moutons »,

dit une chanson du dix-huitième siècle), de la fourrer dans de grands sacs qu'on aurait ramenés à Paris afin d'en filer un paletot pour Fleur, nièce-filleule, peut-être, ou à défaut en remplir un oreiller. PCR résista (avec mon aide) à cette tentation. Dès que du mouton était en vue, nous tentions d'engager la conversation, en bêlant de conserve à gorge déployée, en essayant de nous rapprocher, dans nos bêlements, le plus possible de l'accent et du dialecte des moutons skyiens. Nous n'obtenions presque jamais de réponse : juste de quelques-uns des regards étonnés, plutôt désapprobateurs. Quand nous avions passé notre chemin, après cinquante ou cent mètres, nous entendions derrière nous quelque bêlements ; sans doute avertissant les habitants de la prairie voisine de l'arrivée de ce couple de frapadingues, même pas fichu de bêler convenablement en scottish-gaélique. C'eut été décourageant et nous eussions fini par nous décourager dans nos tentatives de communication, sans un autre phénomène qui ne manqua pas de nous surprendre. Nos bêlements provoquaient chez les ovins les plus proches de nous, soit allongés ou en travail de broutement à deux pas de la route, soit installés au bord même de la route, un mouvement de fuite presque panique. Et les plus paniqués étaient les agneaux. Les agneaux étaient plus agneaux qu'on ne pourrait l'imaginer dans les rêves d'agneau les plus fous. Mignons du museau naïf, d'une blancheur blanche inimaginable. PCR avait un désir immense d'en prendre un dans les bras, de l'embrasser, de le cajoler, de le ramener à Paris (avec les sacs de laine), puis de là dans la campagne neversoise, chez ses parents. A la rigueur, à défaut, l'embrasser sur le bout du nez. Seulement voilà. Dès que nous approchions et bêlions, les agneaux se précipitaient vers leur mère, se fourraient sous son ventre et entreprenaient de la téter. Ils lui attrapaient le pis avec une décision et une brutalité qui nous stupéfiaient chaque fois. Quand ils étaient deux à se bousculer ainsi, la brebis ne devait pas être à l'aise ; d'autant plus que ce n'était pas de tout petits agneaux. Certaines d'ailleurs les écartaient sans ménagements. Adeptes de la méthode expérimentale, nous avons multiplié les bêlements, et vérifié que, chaque fois, les agneaux avaient la même réaction. A la suite d'un nombre important d'expériences nous sommes, par induction, parvenus à formuler une loi, dite **Loi de PCR-Roubaud** : Si PCR et Jacques bêlent, tout agneau de Skye fuit et tête. Cette loi a été vérifiée en toute occasion. (Elle peut être affinée légèrement, sous la forme suivante : « Si PCR ou Jacques bêle tout agneau de Skye fuit et tête. ») Pourquoi l'agneau paniqué tente-t-il, têt, de téter ? Nous avons supposé qu'il a besoin de se rassurer, et quoi de plus rassurant que de téter les tétines de sa mère**** ? Explication un peu simplette, je le sais, mais nous n'avons pas trouvé mieux. **Deuxième Loi de PCR-Roubaud** : Un mouton de Skye confronté, à une distance de moins de six mètres, à des bêlements de PCR ou/et Jacques, s'éloigne, ou fuit. Fuyaient avec la plus grande agilité et précipitation (grimpant les talus comme des chèvres, sautant par-dessus les fossés, piquant des sprints sur l'asphalte) ceux qui se trouvaient brusquement en notre présence alors qu'ils étaient sur la

route (nous avons franchi un col et commençons notre descente et tout à coup ils nous apercevaient avec effroi). (Je vous laisse le soin de formuler une loi à ce sujet.) L'explication de ce phénomène nous parut être le sentiment de la faute : ils n'auraient pas dû se trouver là, sur la route. Ils étaient sortis clandestinement de leur pré parce que l'herbe au-dehors était plus verte, et ils nous prenaient, peut-être, pour des inspecteurs envoyés par les bergers pour les surprendre. Une fois, une demi-douzaine de moutons s'étaient aventurés assez loin, jusqu'au bord (de l'autre côté de la clôture) d'une prairie qui n'était pas la leur (ce qui leur permettait de bavarder avec les voisins). Nous arrivâmes et bêlâmes. Ils s'enfuirent, coururent une dizaine de mètres, balançant leurs gros arrière-trains laineux en une course 'chaloupante' d'un comique irrésistible, puis s'arrêtèrent, se retournèrent d'un commun accord, et nous regardèrent, la tête légèrement de côté ; d'un air interrogateur. Quand il virent que nous avancions encore dans leur direction, ils détalèrent de nouveau pour se retourner encore une trentaine de mètre plus loin. Finalement, quand ils virent que nous n'avions nullement l'intention de les laisser tranquilles, ils se résignèrent à regagner leur prairie, à bien cent mètres de là. **La Loi de PCR-Roubaud** a eu une exception (confirmant la loi selon laquelle l'exception confirme la règle) (?). Vous n'avez pas oublié que j'étais en train, il y a quelques lignes de prose de cela, de vous raconter une de nos marches ; nous approchions d'Orbost et j'avais dit (au présent de narration (c'est plus vivant)) «C'est là que se produit un événement singulier qui nous laisse pantois. » Il y avait là une prairie, comme il y en a partout. Dans cette prairie un groupe ovin complet, avec moutons, brebis et agneaux qui broutait paresseusement à quelque distance (ils n'étaient pas près de la clôture du bord de route). Bien qu'un peu las de bêler (sans réponse) depuis le matin (mais le devoir scientifique nous forçait à persévérer pour vérifier par le plus grand nombre d'exemples possible la justesse de nos lois), nous avons lancé notre appel habituel à la conversation ('bonjour, comment allez-vous ? L'herbe est-elle bonne ce matin ? Savez-vous qu'il fait dix-sept degrés à Glasgow d'après Channel 4 News et qu'on annonce des averses pour demain ?' Etc.). Nous nous attendions à une réaction d'indifférence même pas polie (pas de fuite, nous étions trop loin). Quelle ne fut pas notre stupeur quand nous vîmes la troupe accourir vers nous, se presser contre la clôture, et se mettre à nous interroger avec volubilité. Nous avons essayé de répondre mais il faut avouer que nous ne comprenions pas ce qu'ils disaient. Nos réponses ont fini par les décevoir ; et au bout d'un moment ils sont repartis. Qu'espéraient-ils de nous ? Mystère.

Après Orbost, la route devient chemin, descend jusqu'au niveau des eaux du loch et continue ensuite, à travers une forêt, jusqu'à Idrigill Point. J'aurais tant voulu aller jusqu'à Idrigill Point. C'est un cap ! Mais le trajet aurait excédé les faibles forces de mon genou, me fit-on observer. Comme je regrette Idrigill Point ! et de n'avoir pas fait la grimpée des fameuses Cuillin (on prononce quelque chose comme, à mon oreille en tout cas, 'couille-line'), ces

montagnes de Skye qui culminent à plus de 1000 mètres.

INCISES DU CHAPITRE 6

276 Au-dehors, les quelques rares maisons de Dunvegan *

Dunvegan n'est même pas un village. Ce qui signifie, et en un premier temps notre moral s'en trouva quelque peu affecté, qu'il n'y a pas de pub à Dunvegan ! Pensez, on va en Écosse, on va au pub le premier jour à Glasgow (près de la gare ; c'était le soir ; 'pub food', pintes ; premier 'haggis' (panse de mouton farci) pour PCR), on arrive à Portree, on va au pub (un pub sur la place, dans la salle duquel se voit une vieille dame assise en vieux costume skyien, à grande grosse jupe, assise, les mains sur les genoux (une sorte de chandail de grosse laine de mouton de Skye sur les épaules) ; immobile ; très immobile, tellement immobile qu'on se rend compte qu'en fait il s'agit d'un mannequin (« ça fait bizarre » (PCR dixit))) (le pub est proche d'une church (il y a trois churches à Portree sur la place, l'une à côté de l'autre), où nous avons assisté à la sortie d'un mariage, avec les messieurs en kilt, et les dames en chapeau, toutes en chapeau, chaque chapeau parfaitement accordé à la robe (pas belles, elles, les robes, vraiment pas belles ; toute l'élégance est dans le chapeau (because l'exemple de la Queen Mother ?) (et comment les dames qui vont au mariage s'assurent-elles la veille qu'aucune d'entre elles n'aura le même chapeau qu'une autre pour la cérémonie ?)); on prend le car (un Nicolson's de Borve), on arrive à l'Atholl Hotel, on s'est à peine fait à l'idée qu'on est dans un décor de roman d'agatha (Christie ! Pensâmes-nous : quel est le client qui va être assassiné le premier ? Le gentleman solitaire genre colonel de l'armée des Indes (en fait ancien des services secrets) du MI 5 ou du MI 6, la goose dame péremptoire ('mendy', mon e-book me propose ce

mot, dérivé de ‘goose’, pour ‘grosse’, puis, emportée par son élan ‘péremptoire’), qui parle à voix très forte (elle fait semblant d’être sourde, n’est-ce pas ?), le gigolo de la patronne (certainement une calomnie) ? Serions-nous suspect aux yeux d’Hercule Poirot ?), qu’on se rend compte qu’il n’y a pas le moindre pub. Dur. En fait il y a un endroit ffp (faisant-fonction-de-pub). C’est le bar du Dunvegan Hotel, situé à l’arrêt du bus de Portree (qui ‘dessert’ Dunvegan Castle et va en fait de l’autre côté, un peu plus loin que Dunvegan même, jusqu’à Lonmore). La barmaid est une dame d’allure sévère, la quarantaine dure, cheveux très courts, qui me semble un peu ‘butch’. Nous entrons, assoiffés, dans cette oasis brusquement révélée. Je demande conseil pour une bière (il n’y a pas de ‘best bitter’). Elle se radoucit et indique les deux ‘cream beer’ : l’une est ‘douce’, l’autre moins. Nous essayons ; délicieux. Ultérieurement optons plutôt pour la ‘soft’, ce qui la déçoit un peu. Mais c’est la première fois que nous sommes à Dunvegan. Nous avons des excuses.

**291 ce livre de poèmes intitulé Autobiographie chapitre dix, ...
d’autre part se serait inséré dans une autre chaîne, celle des ‘romans
formels’ ****

Dans la Description du Projet de 1979, j’en présentais trois (publiés en tout ou en partie) :

«Mezura – Sous-titré roman moral, Mezura se présente avec l’avertissement suivant : ‘Si le poème en prose peut emprunter sans dommage des bribes et des cadences à la métrique qui le baigne, la prose en poésie, en revanche, dont on offre dans ce qui suit un exemple, se doit de répudier toute scansion régulière ; ce qui ne peut guère être atteint que par la soumission à une contrainte du type de celle qui joue ici. Nous remercions le nombre pi, en ses mille premières décimales.

«Par ailleurs, le sermon théorique de Gertrude Stein : Arthur, a Grammar, a été traduit dans ces pages aussi nécessairement et séquentiellement que possible.

«Mezura, est, ainsi, de la prose en poésie, un emprunt de prose. ... la démarche, du point de vue de la métrique, est la suivante : le poème en prose (comme, de manière plus voilée, selon la théorie mallarméenne, toute prose ‘vaut’ en tant que ‘vers rompu’) a, comme métrique virtuelle, ou limite, celle du vers (traditionnel et, plus tard, libre). Il a donc une scansion implicite selon les régularités rythmiques du vers. L’annexion de prose à la poésie, tentée ici, doit choisir deux détours : prendre la prose dans un jeu de langue autre, qui n’a pas le même vers comme ‘canon’ ; d’autre part, casser autant que possible une métrique naturelle en répartissant ses ‘durées’ au hasard. Bien entendu, la démarche présente une grande part d’ironie puisqu’une succession choisie de nombres au hasard est, une fois choisie, au moins strictement comparable à celle qui a été choisie et a ainsi au moins cette régularité-là, contrairement à l’affirmation. Situation duale de celle du Coup de dés : le choix d’une séquence au hasard nie le hasard.

«Le titre, Mezura, est emprunté aux Troubadours. Le concept de ‘mesure’ est essentiel à la fois à la théorie de l’amour (théorie ‘morale’) et à la théorie du ‘chant’ des Troubadours. A travers lui sont visées à la fois la maîtrise par les adeptes du Grand Chant de la force de destruction de ‘l’éros mélancolique’ et la maîtrise par le rythme de la force de destruction du ‘chaos’, du ‘hasard’.

«Mezura, dans une certaine mesure, est une commande : du groupe d’Atelier (Tibor Papp, Paul Nagy, Philippe Dôme), m’offrant des pages et une réalisation typographique. La ‘scansion’ de Mezura dépend étroitement de ces conditions très spéciales de composition : jouant comme ‘aux’ vers libres à ‘fausses’ unités surmarquées (majuscules grasses redoublées et signe / pour

la séparation des différents segments. (Il y a, en particulier, des ‘vers’ à zéro position marqués par des points (0 position ponctuée).

«Enfin, Mezura, qui est écrit en 20 chapitres de 50 vers chacun, est ‘palindromique par morceaux’ par rapport à un ‘miroir’ central ; contrainte de désignation de la dimension essentiellement orientée de la ligne rythmique (cf. les fugues en miroir ou en écrevisse de notre saint-père Bach). »

Et encore :

«Autobiographie chapitre dix est le troisième des ‘romans formels’. Le récit, traité formellement, est ici l’histoire du vers libre français en sa période triomphante, classique. J’ai choisi pour l’écrire 84 livres de poésie par 35 poètes parus entre 1914 et 1932 (année de ma naissance). (Pourquoi 84 ? Parce que 84 = deux fois 42, mon âge l’année de la mise en route du livre, 1976) (– et 35 ? – le mur de la vie privée s’interpose).

«Du livre de sa vie, le long poème ‘A’, Louis Zukofsky a dit : ‘les mots des poètes sont ma vie’. Les mots des poètes sont le matériau de la biographie d’un poète ; ce sont les mots de sa langue et les mots de sa vie, mais les uns et les autres se réfractent à travers la poésie qui l’a précédé, celle qu’il a lue, aimée ou détestée. Ainsi, les poèmes qui m’ont servi pour Autobiographie chapitre dix font partie de mon existence en tant que poète. Le plus souvent, en écrivant des poèmes, un poète affabule sur la relation de la poésie antérieure dont il se construit lui-même. Mais si le pacte autobiographique est une affirmation de vérité (même impossible), une autobiographie poétique doit éviter toute invention. Je n’ai pas inventé les poèmes d’Autobiographie chapitre dix. Je les ai pris dans ma mémoire de poésie, dans les livres que j’ai choisis pour en témoigner.

«Les textes de ma ‘relation’ appartiennent à la période la plus créatrice du vers libre. En les racontant comme ma vie, j’ai réfléchi et tenu compte de ce qu’était le vers libre pour moi et j’en ai fait une critique, en modifiant, dans mes poèmes non inventés, le rapport des vers aux mots, aux phrases qui le composent. Là, et bien sûr dans le choix des moments restitués (comme dans toute autobiographie) comme dans la progression de la présentation, est mon intervention propre, en ce livre. »

Autobiographie chapitre dix faisait partie d’une première chaîne (je dis ‘chaîne’ pour simplifier, la figure-nombre réelle étant trop longue à décrire), à laquelle celle des ‘romans formels’ était, en un sens, ‘orthogonale’ (il y avait plusieurs telles chaînes, et l’orthogonalité en question doit être entendue en plusieurs dimensions). Il y aurait eu, d’autres ‘Autobiographie, chapitre x (x=1, 2..., 11, ...)', dont deux étaient déjà composées (sous des titres particuliers) ; par exemple, un volume faisant fonction d’autobiographie chapitre six (en sous-titre), auquel je donnerais aujourd’hui comme nom Le Grand Ciel Empyrée.

Le deuxième roman formel, à l’époque du **Projet**, s’appelait Étoffe. Je le décris aussi dans le texte que je viens de citer, mais sans préciser qu’il était, en fait, inachevé.

«Étoffe – le deuxième (roman formel), résultant lui aussi d’une commande, cette fois picturale et commerciale (un livre de poèmes pour accompagner des sérigraphies de Vasarely), a pour titre Étoffe. Le principe de la composition est comme suit : un modèle de dessin de tissu étant choisi (‘nid d’abeilles’, chemin de roses, ...), on le réalise par les lettres d’un poème, dans lequel le dessin figure un autre poème (ou suite de poèmes) préalablement donné. Une opposition de ‘chaîne’ et de ‘trame’ est marquée entre textes à difficulté minimale de compréhension immédiate et textes, au contraire, de construction complexe. La réalisation (luxueuse) offrait des mises en évidence du jeu par la typographie et la couleur. Les sérigraphies (postérieures au texte (et vraisemblablement faites sans même le regarder)) n’avaient aucun

Ce que je ne précise pas, dans ce texte d'après la mort du **Projet**, c'est qu'en fait **Étoffe**, dans le livre d'art, n'était pas véritablement le roman formel, mais un extrait. Il est vraisemblable que personne ne l'a lu (ce ne sont pas les acheteurs-collectionneurs-spéculateurs qui allaient lire de la poésie). Le **Projet** mort, je n'ai eu aucun scrupule à phagocyter le contenu du livre pour l'insérer dans un livre paru plus tard (Dors, précédé de Dire la poésie), qui assemblait non seulement des morceaux d'**Étoffe**, mais d'un premier 'Dors' (que je décris partiellement (toujours par prudence, pour ne pas trop révéler du **Projet** (je ne sais d'ailleurs pourquoi)) aussi, reproduisant son titre, dans Description du **Projet**) (ce livre devait faire partie d'une autre chaîne qualifiée par une autre **figure-nombre**) :

d
o
r
s

«encore non publié, c'est un essai de composition répétitive, minimale, en variations très faibles sur peu de mots, peu de moments, à vers à peu de positions. Il se compose de trois séquences de 31 poèmes chacune, d'à peu près même disposition, même sens, même vocabulaire, même titre. Les difficultés de compréhension immédiate y sont, aussi, minimales. »

Je ne dis pas alors que le volume, tel qu'il paraît l'année suivante (1980) chez Gallimard, incorpore aussi un sous-objet du cinquième roman formel prévu, le poème Tombeaux de Pétrarque

(ma figure-nombre des romans formels n'était pas parfaite, car je ne suis pas parvenu (ni à Skye, ni depuis) à me souvenir de ce que devait être le sixième roman. Je vois seulement sa position dans la figure, ce qui implique, en partie, ses contraintes. Mais le titre a disparu de ma mémoire ; et, bien entendu, du titre je peux tirer beaucoup quant au contenu. Peut-être était-il mal choisi. Mais je me refuse à admettre cette hypothèse, car je prétends, vis-à-vis de moi-même que l'épure finale du **Projet**, **LA FIGURE-NOMBRE** par excellence, fut parfaite) (c'est bien là le drame).

291 Revenons alors à nos moutons (à nos brebis) ***

Je parle moutons, mais il y a aussi du bovin. Les routes, ici ou là, prévoient des obstacles au passage du bétail, les 'cattle grids', une vingtaine de barres de fer mises en travers du chemin, étroites, et séparées de quelques centimètres. J'imagine que les animaux hésitent à s'engager sur ces dispositifs perfides. Moi-même, je me sens aujourd'hui un peu bovin en les affrontant et

les franchis avec une grande circonspection, craignant de glisser ou de me tordre la cheville.

Une fois, nous croisons quelques vaches, qui ont fait comme les moutons, sont sorties de leur pâturage pour batifoler dans un endroit sans doute interdit. Elles nous voient, et notre vue ne les inquiète. Elles passent en file indienne sur le bord de la route, baissant la tête. La dernière est une petite pouliche rousse-orange, qui est terriblement émue, presque autant que PCR. Affolée, elle commence par reculer, se place en travers de la route, puis se retourne, puis se précipite à la suite de sa mère qui va, placide quoique circonspecte. Le cœur de PCR bat très fort (je vérifie).

Il faut dire qu'elle venait juste de surmonter une autre frayeur due à un chien de ferme, qui nous avait aboyé à la gueule. Très fermement, je lui avait dit : « Down, Sir ! » ; à ma grande surprise, il avait obéi. (Nous n'avons jamais été jusqu'aux 'coral beaches', qui étaient le but d'une de nos marches, à cause d'un écriteau « Beware of the Bull ». De toute façon, la marée était haute et, en fait de plage, nous n'aurions vu que des rochers couverts d'algues.)

293 Nous avons supposé qu'il a besoin de se rassurer, et quoi de plus rassurant que de téter les tétines de sa mère *****

Je pense à une autre explication. C'est au cours de notre montée en train de Glasgow à Mallaig que PCR avait attrapé un rhume (qu'elle partagea ensuite avec moi, généreuse) ; on pourrait même dire le rhume. L'entrée de l'air frais et vivifiant de l'Écosse profonde par les fenêtres du wagon n'était pas en fait la cause. La cause principale était un acte de malveillance, dirigé spécifiquement contre elle. Une fenêtre en effet, un haut de fenêtre repliable, dirigeait droit sur elle un courant d'air tenace, pratiquement incessant. Or cette fenêtre, initialement fermée, avait été ouverte par une dame qui en voulait sans aucun doute à PCR, pour une raison restée inconnue. Dès sa montée dans le train, elle s'était dirigée vers la place où l'ouverture du haut de fenêtre assurait que le vent, prêt à arroser en général impartialement les voyageurs, serait pratiquement obligé de concentrer toutes ses forces sur le visage, les épaules et le cou de PCR. Mais notre ennemie, elle, s'était assise juste au-dessous de l'ouverture, dont l'organisation (je vous prie de le noter) était telle qu'elle se trouvait parfaitement à l'abri. Ce n'était donc nullement pour jouir de la robustesse du vent écossais (et chacun sait qu'il est robuste (on peut comparer les crus de vent à ceux du café : le cers (dans le Minervois) et son cousin le mistral sont des 'arabica' ; le vent écossais, lui, est un 'robusta')) qu'elle avait ouvert le morceau de fenêtre, mais bien pour agresser PCR. D'ailleurs, un sourire niais perpétuellement figé sur ses traits ineptes, elle secouait perpétuellement une masse de chevelure compacte, mal bouclée, moche. Quand elle descendit, à Fort-William, nous respirâmes. Mais le mal était fait. Les premiers reniflements ne se firent guère attendre.

Pour un rhume, ce fut un beau rhume. Il s'ensuit que nos marches étaient

scandées d'éternuements perpétuels, répétés et prolongés (salves d'éternuements), de quintes de toux perpétuelles raclantes (on pourrait même parler de sixtes), de mouchements-débouchements de narines incessants (d'abord la narine gauche, puis la droite (ou le contraire (dans soixante-cinq pour cent des cas dans l'ordre gauche → droite)), puis les deux narines en même temps (appuyer de chaque côté avec deux doigts (l'index et le majeur))), enfin d'essuiements frénétiques d'abondants écoulement morveux dans un mouchoir, ou dans un objet mou quelconque de type ffm (faisant-fonction-de-mouchoir) (entre deux mouchements, application, pour des raisons esthétiques, d'un bâton de baume 'soins réparateur lèvres sèches' détourné de son usage usuel). (La question des mouchoirs se montra fort épineuse. Il n'y avait guère de boutiques à Dunvegan. C'est à Portree que nous allâmes acheter quelque anti-rhume et quelques kleenex (et un nouveau baume, le premier étant rapidement épuisé). Bien. Mais la provision de kleenex se révéla très vite strictement insuffisante et un rouleau entier de PQ succomba en une nuit. Pour les marches, PCR ne pouvait pas se munir d'une charrette chargée d'une masse suffisante de 'ffm's. La solution adoptée fut la suivante, expérimentée lors de la marche en direction des 'coral beaches' (corales biches (on va cinq six miles au-delà de Dunvegan Castle (consulter une carte))): un soleil délicieux et exubérant (le soleil n'a pas très souvent l'occasion de briller sans entraves au-dessus de Skye) nous tapait sur le crâne, les joues, les bras, préparant avec conscience du 'coup de soleil' (d'intensité modeste). En conséquence, les kleenex, les rectangles de pq, et surtout les deux mouchoirs-mouchoirs (*i.e.* d'étoffe) de PCR (je les ai en ce moment même devant moi, sortis à ma demande (pour l'authenticité de la description, qualité de ma prose dont je prend le plus grand soin) de l'armoire : l'un est de couleur mauve un peu passée ; l'autre est un mouchoir d'enfance (très ancien (dans la mesure où un objet appartenant à PCR peut être dit très ancien) («je ne l'ai jamais su avant moi », dit-elle), très précieux) ; les couleurs y sont le bleu, le vert, le jaune et le rouge ; un petit garçon et une petite fille y sont dépeints jouant au ballon avec un gros fruit rouge (une pomme ? il y en a d'autres sur l'arbre) ; le petit garçon aux cheveux bleus ébouriffés vient de lancer le ballon-pomme et la petite fille à chevelure orange à nœuds tend les mains pour le recevoir : le mouvement du projectile est signifié par des pointillés (bleus) partant des mains du lanceur, entre lesquels est écrit « HOP » ; c'est beau) étaient très rapidement trempés. Mais, grâce aux rayons du bon soleil skyein, ils séchaient non moins rapidement et pouvaient servir à nouveau.

Les éternuements et les débouchements de narines ne sont pas silencieux. Ils doivent être bruyants, pour atteindre un degré suffisant d'efficacité nettoyante. Leur volume sonore est proportionnel à la gravité du rhume. Ne pourrait-on, dans ces conditions attribuer aux explosions et coups de trompettes produits par l'appendice nasal de PCR, l'effroi des agneaux à notre passage ?

CHAPITRE 7

TOUT : rien

§ 49 **Lieu. Moment.**

24 octobre 1978. Le lieu est celui où je suis aujourd'hui 29 juillet 2001. Je m'en souviens. Dans mon souvenir le lieu semble un autre. Pour une seule raison : le lit n'est pas à la même place. Ce jour-là, il est en coin entre le mur du fond et l'une des deux fenêtres, alors qu'aujourd'hui il y a un intervalle de presque un mètre entre cette fenêtre et le lit. Quand, allongé sur le lit aujourd'hui j'ai repensé à cette journée où, allongé également sur le lit, j'ai préparé la mise au point définitive du plan du **Projet**, la sensation d'un déplacement vers la gauche a été très nette. Mais peu importe.

Ce jour-là, je rassemble tous les papiers concernant le **Projet**, je trie, j'élimine, je me livre aux derniers choix là où il reste des choix à faire. Il y en a peu. Mais je relis tout minutieusement. Je procède lentement, avec méthode et componction. Vers cinq heures du soir, il ne reste que ce qui doit rester : quatorze pages d'écriture serrée, en six couleurs, où tout ce qui doit être écrit l'est.

Dans ces pages, le **Projet** est décrit, dans ses trois composantes :

I – Projet de Mathématique (pages 1 à 4)

II – Projet de Poésie (pages 5 à 8)

III – Le Grand Incendie de Londres, roman (pages 9 à 11)

Les dernières pages (12 à 14) fixent un calendrier contraignant d'exécution. Il va du 5 décembre 1978 (ce sera le début de la mise en route)

au 4 décembre 1995. Dix-sept années de travail (après dix-sept années de préparation. Je trouve ce partage raisonnable. J'aurai soixante-trois ans. Je me reposerai, ensuite).

§ 50 **Projet de Mathématique, Projet de Poésie**

Le **Projet de Mathématique** est fixé depuis plusieurs années (→ branche 3). En fait, depuis plusieurs années j'ai entrepris sa réalisation. En 1976, la thèse de mon élève André Bonnin m'avait apporté le premier résultat important pour sa mise en œuvre effective. J'ai bon espoir d'autres progrès.

Le **Projet de Poésie** est décrit en détail dans la **Version longue** de la branche présente. On se contentera ici des indications parcellaires des chapitres 2 à 6.

Le **Projet de Mathématique** fournit au **Projet de Poésie** son squelette, sa **figure-nombre** (cap.5) particulière. Le **Projet de Poésie**, une fois accompli, sera un assez gros poème (je tiens à lui donner ce nom) dont les parties, autonomes, seront des livres de poésie, ou des séquences, construites sous contraintes, de livres.

Entre deux quelconques de ces livres, selon les consignes fournies par le **Projet de Mathématique**, des flèches de transformation orientées (et plus généralement des cellules (en plusieurs dimensions, certaines laissées virtuelles pour un prolongement éventuel par d'autres)) prendront elles-mêmes forme de poésie. A la différence du **Projet de Mathématique**, qui est fait de mathématique au sens ordinaire (et pas très profonde ; seulement bizarre), le **Projet de Poésie** est établi selon une idée de la poésie que je pense originale. (Je peux me permettre une affirmation immodeste, puisqu'il n'y a pas eu, finalement, de **Projet de Poésie**.)

§ 51 **Le Grand Incendie de Londres**

Le **Grand Incendie de Londres** est le récit du **Projet**. Roman 'pythagorique', il est conçu, (chapitre 5) comme un chef-d'œuvre (au sens, artisanal, des Troubadours et des Rhétoriciens) oulipien.

Je le prévois de dimensions raisonnables (???) (à peu près l'équivalent du *Lancelot en prose*, version complète, de *l'Etoile du Graal* à *La Mort Artu*).

La stratégie narrative principale y sera celle de l'*entrebescar* (entrelacement), enchevêtrement réglé de fils de récits constituant le roman comme une toile, tissée de fils de trame et de fils de dessin.

§ 52 TOUT, puis rien

Je mets un point final au plan général du **Projet** vers 5 heures du soir. Je suis content. Je mets les quatorze pages dans quatre sous-chemises bleues, les sous-chemises dans une chemise, bleue également (bleu sombre).

Je dîne.

Dans la nuit, un peu avant dix heures du soir, je prends la chemise contenant le plan du **Projet**. Allongé sur mon lit, je relis le tout une dernière fois, avec soin. Il y a bien TOUT.

Je me lève, déchire le plan en beaucoup de morceaux, jette les morceaux dans la corbeille à papier.

Je me recouche.

Sur le moment, il me semble, j'ai un sentiment d'accomplissement. Je me dis quelque chose, avant de m'endormir, un peu tard, mais tranquillement, comme : 'Et voilà l'travail !' C'est le lendemain matin, il me semble aussi, que je comprends que j'ai renoncé au **Projet**.